UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN
[redacted]

NOTICE: **Return or renew all Library Materials! The *Minimum* Fee for each Lost Book is $50.00.**

The person charging this material is responsible for its return to the library from which it was withdrawn on or before the **Latest Date** stamped below.

Theft, mutilation, and underlining of books are reasons for disciplinary action and may result in dismissal from the University.
To renew call Telephone Center, 333-8400

UNIVERSITY OF ILLINOIS LIBRARY AT URBANA-CHAMPAIGN

PLEASE RETURN TO
[redacted]

L161—O-1096

[redacted]

Digitized by the Internet Archive
in 2026 with funding from
University of Illinois Urbana-Champaign

https://archive.org/details/joachimanthonisz00lind

DISK-B900703 REC.-051 FONT-2/215 PAGE-

NGOXT

-0000.0000 07200-J25 CA 91- 129 B1

LINDEMAN*=*

JOACHIM*ANTHONISZ*WTEWAEL*

42-28 Q. 759.9492*W941*

01AR

FOIL- WHITE

0077 SCRIPT L IN CALL # NOT 1* 00 0

11 1/4 12 G

Joachim Anthonisz Wtewael

(Teekening in de Kunsthalle te Hamburg.)

Joachim Antoniszoon Wtewael. De Schilder aan den Arbeid.

Joachim Anthonisz Wtewael

door

Dr. C. M. A. A. Lindeman
Wetensch. Ass. aan 's Rijks Prentenkabinet
te Amsterdam

met een voorwoord van
Prof. Dr. W. Vogelsang

Utrecht, A. Oosthoek 1929

UITGEGEVEN MET STEUN VAN HET DEPARTEMENT
VAN ONDERWIJS, KUNSTEN EN WETENSCHAPPEN EN
VAN HET PROV. UTRECHTSCH GENOOTSCHAP VOOR
KUNSTEN EN WETENSCHAPPEN

[redacted] [redacted]

INHOUD

Bladz.

Inhoudsopgave.
Voorwoord van Prof. Dr. W. VOGELSANG.
Inleiding 1

HOOFDSTUK I. Historische gegevens omtrent den schilder 10

HOOFDSTUK II. Het oeuvre.

A. De schilderijen 39
B. De teekeningen 119
C. De gravures naar Wtewaels ontwerpen 137
D. De Goudsche glazen 142

HOOFDSTUK III. De beteekenis van het Romanisme in de Nederlanden 151

HOOFDSTUK IV. Het Manierisme in Italië 168

HOOFDSTUK V. De ontwikkeling van het Romanisme en Manierisme in de Nederlanden 196

LIJST VAN SCHILDERIJEN.

A. Gesigneerde en gedateerde 248
B. Gesigneerde, niet gedateerde 251
C. Niet gesigneerde, niet gedateerde 252
D. Later bekend geworden schilderijen 254
Ten onrechte aan Wtewael toegeschreven schilderijen . . . 255

LIJST VAN TEEKENINGEN.

A. Gesigneerde en gedateerde 257
B. Gesigneerde, niet gedateerde 257
C. Niet gesigneerde, niet gedateerde 258

REGISTERS.

I. van kunstenaars 264
II. van personen 266
III. van plaatsen der kunstwerken 271

Geslachtsboom der familie Wtewael.
Reproducties naar schilderijen en teekeningen.

EEN WOORD VOORAF TE SCHRIJVEN BIJ EEN BOEK, DAT ZIJN eigen inleiding heeft, is wellicht geheel overbodig en herinnert min of meer aan die meestal langdradige opdrachten en aanbevelingen, die in de boeken van vroeger eeuwen vele bladzijden vullen, zonder dat de lezer er wijzer van wordt.

Maar in dit boek stel ik — de éérste lezer — zeer veel belang, niet alleen omdat een deel ervan gediend heeft als het proefschrift van een mijner vroegere leerlingen, die zijn sporen redelijk heeft verdiend, maar omdat het een onderwerp behandelt, dat mij sedert jaren aan het hart ligt. Daarom wil ik toch gaarne enkele inleidende opmerkingen schrijven.

De tijden van het zoogenaamde manierisme stonden niet alleen in de geschiedenis der Nederlandsche kunst al te lang in kwaden reuk, maar ze werden en worden ook heden nog door schrijvers over de kunstgeschiedenis van het buitenland min of meer verwaarloosd. Men maakt er zich van af met eenige versleten zegswijzen en wendingen en een vergevensgezinde glimlach van den historicus is het eenige ,,succes d'estime" dat kunstenaars van dezen aard in het gunstigst geval behalen. Het is wààr, dat juist in de laatste jaren een lichte kentering, nog niet in de handboeken, maar toch in monographieën en artikelen te bespeuren is. Men tracht rechtvaardiger te oordeelen en ziet dan spoedig, dat voor een oordeel van eenige waarde in dit geval meer noodig is dan de kennis van de werken en van het leven der meesters. Hunne kunst is ook voor ons, die toch de tijden van 't meest stellig realisme en impressionisme reeds lang achter ons hebben, nog niet geheel en niet op het eerste gezicht te begrijpen, wanneer wij niet meer weten van de algemeene verschijnselen, die den tijd beheerschten, waarin juist zulk een kunst ontstond en door velen rechtstreeks als kunst kon worden gevoeld en ondergaan. Deze overweging verklaart dunkt mij voldoende den eenigszins tweeledigen opzet van dit boek, en misschien is het dan ook nuttig, dat ik hier ongezocht gelegenheid heb verkergen eenige opmerkingen te plaatsen, die mijn woord vooraf rechtvaardigen ook in de oogen van hen die overigens een dergelijken ballast verfoeien. De schrijver geeft ons een uitvoerige biographie met al wat er bij behoort over data en feiten, hij schenkt ons een zoo volledig mogelijk bijgewerkte lijst van Wtewael's werken, maar aarzelt niet in velerlei beschouwingen te treden, die hem weliswaar vèr van den persoon van den schilder zelf afbrengen, maar die toch, zooals uit de lectuur blijkt, noodig zijn om ons den bijzonderen aard zijner kunst begrijpelijk te maken. Uit een dergelijke vermenging van nuchtere feiten en

historisch-philosophische beschouwingen ontstaat echter steeds een gevaar voor de leesbaarheid van een boek. Wie het exacte materiaal zoekt, heeft de bespiegeling op dat oogenblik niet noodig en omgekeerd. Scherpe plaatselijke scheiding der beide wijzen van behandeling is echter zonder voortdurend in herhalingen te vervallen, evenmin denkbaar. Wie dit werk zonder veel tijdverlies slechts wil raadplegen, vindt in de registers, naar het ons voorkomt, voldoenden steun. Men heeft in elk geval alles wat er onmiddellijk of middellijk bij een figuur als Wtewael behoort in één deel bij elkaar en dat feit verontschuldigt in onze oogen den auteur op dit stuk van zaken. Wij kunnen hem voor zijn nauwgezetheid en zijn uitvoerigheid dankbaar zijn. Hem treft niet het klassiek-paradoxe verwijt aan het adres van een schrijver, die moeilijke dingen al te beknopt had willen afdoen: „Hoeveel korter zou Uw betoog geweest zijn als het wat langer geweest ware!"

W. Vogelsang.

INLEIDING.

DE NOORD-NEDERLANDSCHE SCHILDERKUNST GEDURENDE het tijdperk van den Tachtig-jarigen Oorlog levert een geheel ander beeld, dan men op grond van de tijdsomstandigheden zou verwachten. De ingrijpende wending in de geschiedenis des lands doet een algeheele breuk met de traditie van voorheen op het gebied van de schilderkunst veronderstellen, in het bijzonder wat betreft de „ultra-montaansche," Romanistische richting, die sedert den aanvang van de zestiende eeuw heerschend was geworden. In de plaats daarvan zou een streng vaderlandsche en bijzonderlijk Protestantsche schilderkunst als scherpe reactie begrijpelijk zijn geweest. Hiervan is echter nauwelijks iets te bespeuren; een dergelijke reactie in vaderlandschen zin treedt eerst op bij de schilders, die globaal genomen, na 1600 geboren zijn en dus pas tegen het einde van den oorlog hun volle kracht ontwikkelen.

Het Romanisme, d.i. de orientatie der zich thans meer en meer differentieerende Noord- en Zuid-Nederlandsche schilderkunst naar het voorbeeld der Italiaansche Renaissance, duurt voorshands ongehinderd voort, viert in zekeren zin zelfs zijn hoogtij, bereikt althans een vroeger ongekende mate van bewegingsvrijheid der figuren, welke gezien de de Nederlandsche schilders typeerende stijfheid of sobere bewogenheid der figuren in de voorgaande en volgende periode moet beschouwd worden als de vrucht van de studie der Italiaansche kunst. Een verandering, die echter geen scherpe reactie was, treedt alleen op in de keuze der onderwerpen, n.l. in het achterwege blijven van die onderwerpen, welke uitsluitend op den Roomschen godsdienst betrekking hebben, behalve dan bij de weinige Katholiek blijvende meesters, als Abraham Bloemaert.

Deze, de eenige, die vóór het uitbreken van den oorlog geboren, op negentig-jarigen leeftijd stierf na het sluiten van den vrede, kon als Roomsch kunstenaar in Noord-Nederland alleen in de bisschopsstad, waar men zelfs bij het oproer in 1610 nog steeds rekening moest houden met de macht der Katholieken,[1]) een rol spelen in de schilderswereld, als hij gedaan heeft. Ternauwernood echter en zeker alleen door de relaties met het Katholieke buitenland, die door de aanwezigheid van den bisschop onderhouden werden! In geen andere Noord-Nederlandsche stad zou Bloemaert zoo vrij hebben kunnen werken, en nu hij dit in Utrecht wel heeft kunnen doen, is het merkbaar, dat zijn werk een vasten klankbodem heeft gemist. Uit Rome daarentegen klinkt een verre resonans van zijn werk. Bloemaert is er zelf nooit geweest, maar zijn zoons kwamen er met de motievenschat van hunnen vader in eere. Hier te lande maakt Bloemaert den indruk van iemand, die zich niet in zijn element voelt, die zich het best zou hebben kunnen geven in zijn kerkelijke kunst en die, nu het getij daarvoor verloopen was, van

[1]) A. D. Felix. Het oproer te Utrecht in 1610 (dissertatie) te Utrecht.

zichzelf onzeker, in alle richtingen zoekt naar een ander gebied, waaraan hij zich zou kunnen wijden; op al die gebieden zeer verdienstelijk werk levert, maar zich in niets geheel bevredigd voelt. Andere meesters, die zich los van de Roomsche traditie bevonden, konden zich wel van ganschen harte aan die nieuwe gebieden wijden. Doch deze werden hun niet aangewezen door het nieuwe, vrijgevochten Protestantsch geloof, dat sedert den Beeldenstorm tegenover de oude kerkelijke kunst vijandig, tegenover de kunst als cultureele aangelegenheid afzijdig en voor de onschuldige stilleven- en landschapkunst onverschillig was. Veeleer echter betraden zij die gebieden met het van alle autoriteit ,,vrijgevochten'' geloof, dat de heele wereld er is voor den mensch, in het bijzonder voor den schilder.

Zoo verschuift langzamerhand het gebied der belangstelling van de wereld des geloofs naar de wereld der werkelijkheid en komt weldra de uitermate vruchtbare school, die ,,naar het leven'' schildert tot bloei. Of — wanneer het talent een andere richting uitgaat, spreekt het zich meer dan ooit uit in de vrije ,,inventie.'' Dan komt vooral de klassieke mythologie aan de orde, een geliefd gebied voor de phantazie: anders, idyllischer dan de alledaagsche wereld, een irreëele wereld inderdaad; niet bovenzinlijk en toch niet van ,,hier'' en ,,thans'', bovenal rijk aan pakkende dichterlijke momenten. Echter begeeft zich deze vrije phantazie ook op het gebied van die Bijbelsche of apocryphe onderwerpen, welke de kerkelijke traditie voorheen niet van noode had in beeld te brengen. Daarbij gaat zij echter geenszins altijd uit van een stichtelijke bedoeling; integendeel: dikwijls brengt zij bij voorkeur die scènes in beeld, die aanleiding geven tot een pikante noot. Het spreekt evenwel vanzelf, dat deze verschillende tendenties niet noodzakelijk door verschillende meesters afzonderlijk beoefend werden; met name Wtewael beoefent ze alle drie. Maar even vanzelfsprekend is het, dat gewoonlijk de talenten, die van nature zich toeleggen op het figuurlijke der phantasie minder sterk zullen blijken te zijn in het natuurlijke der werkelijkheid; en het omgekeerde is eveneens waar. Slechts het veelzijdig talent van Bloemaert is hierop een uitzondering geweest, zij het dan ook, dat hij deze richtingen in verschillende perioden van zijn lange leven bij uitstek heeft beoefend en dat de opeenvolging dezer perioden verband houdt met de algemeene tendens van den tijd, die tenslotte aan het schilderen ,,naar het leven'' of ,,naar de natuur'' de voorkeur blijkt te geven. Het tweeledig belang van de geschiedschrijving der Noord-Nederlandsche schilderkunst gedurende den Tachtigjarigen Oorlog en in dit geval van die van Wtewael in het bijzonder is dus: aan te toonen, eenerzijds op welke wijze het nieuwe geslacht van schilders, dat bij het uitbreken van den oorlog geboren werd, de erfenis van het voorafgaande geslacht, dat omstreeks het midden van de zestiende eeuw werkzaam was, in ontvangst genomen en verwerkt heeft; anderzijds, hoe (onbewust of opzettelijk) het Romanisme werd geliquideerd en geconverteerd in den nieuwen stijl, welke na den oorlog algemeen heerschend, door het laatste geslacht der Romanisten werd voorbereid. De opbloei van dien nieuwen tijd is zeker niet te beschouwen als de triomph van een door het Romanisme verdrukte onderstrooming in de schilderkunst der zestiende eeuw. Zulk een onderstrooming heeft zeker wel bestaan, doch als vertegenwoordiger daarvan is juist niet te beschouwen de eenige zestiende eeuwsche schilder, die

zich van alle Romanisme zoo goed als geheel heeft vrij gehouden, n.l. Pieter Bruegel de Oude († 1569). Zijn genie en strikt persoonlijke visie was een exceptioneel phenomeen, dat in zijn weinige navolgers dan ook slechts een zwakke en kortstondige voortzetting vond.

Veeleer mogen als zoodanig gelden schilders als Jan Mandijn, Jan Swart van Groningen, Pieter Aertsen en Joachim Beuckelaer en hunne weinig bekende of anonyme navolgers, die Romanisten tegen wil en dank en niet van ganscher harte waren, toegevend aan de strooming van den tijd, alnaarmate zij die niet konden weerstaan bij gebrek aan eigen kracht of naar gelang zij het voor hun bestaan verstandig oordeelden, mede te doen aan een onverbiddelijke mode.

Zij rekenden niet ernstig met het probleem van hun tijd. Bij al hun voortreffelijke verdiensten hebben de beide laatstgenoemden voor den gang der geschiedenis alleen de beteekenis van stille bewaarders eener technische traditie, bij wie in een tijd van anders gerichte belangstelling de uitbeelding van het stoffelijk schoone als aangeboren Nederlandsche gave veelal veiliger was dan bij de overtuigde Romanisten. Zij hebben het Romanisme niet overwonnen en van hun kunst is evenmin de vernieuwing van den stijl uitgegaan. Tenslotte is zulk een wending ook niet tot stand gekomen door een hartstochtelijk en overtuigd Romanist als Maarten van Heemskerck (1498—1574), wien, ten spijt van zijn voorliefde voor het klassieke, zijn al te stoere, onbuigzame Hollandsche aard van den aanvang af parten speelde, zoodat sterke neiging en groot talent als een onverzoende tegenstelling blijven rammelen in zijn werk.

In dit verband kan een goed meester als Anthonie van Blockland buiten beschouwing blijven, eendsdeels omdat hij stierf toen Utrecht nog nauwelijks in den strijd gemengd was (1583), anderdeels omdat hij een Romanist van zeer bezadigd en weinig principieel type was, ofschoon toch zeer stellig een Romanist.

Met al deze meesters en met de gelijktijdige Vlaamsche meesters was echter het Romanisme geenszins tot rijpheid gekomen, noch wat het kunnen, noch wat het weten betreft. Weliswaar had dit tweede geslacht van Romanisten, waartoe ook Jan van Scorel behoorde, het stadium van grenzelooze verwarring van Gothische en Renaissance-motieven, dat onder het eerste geslacht in den kring der Antwerpsche Manieristen geheerscht had, overwonnen, — ook waren zij de wilde en krampachtige pogingen der grootere meesters uit het eerste derde dezer eeuw om den Italiaanschen stijl met geweld machtig te worden, te boven gekomen — maar het conflict was nog niet tot rijpheid gekomen, omdat de bezinning op de tegenstelling van Nederlandsche en Italiaansche kunst nog niet was doorgedrongen en ook omdat dit tweede geslacht zich nog niet aan het Italiaansche vormeigen had aangepast in de mate, waarin het derde geslacht blijk zou geven dat te kunnen. Want dit is zeker het meest treffend onderscheid tusschen dit tweede en het derde geslacht, dat al het stroeve en hakkelende in de compositie's van het tweede geslacht (gevolg van de nog al te opzettelijke, zij het dan ook reeds vrij goed begrepen toepassing van Italiaansche en klassieke vormen) door het derde geslacht werd overwonnen en vervangen door een vloeiende wijze van componeeren, welke geenerlei inspanning meer verraadt.

[1]) F. Lugt: In het Festschrift für Max J. Friedländer. 1927. pag. 111.

Dit onderscheid, dat in het laatste hoofdstuk eenigszins nader wordt uiteengezet, worde hier slechts voorloopig aangeduid, om te doen uitkomen, wat er nog aan de kunst van een Pieter Aertsen ontbrak om een Frans Hals mogelijk te maken. Diens vlotte voordracht is niet denkbaar zonder de tusschenperiode van rake slagvaardigheid, die in het werk van Cornelis van Haarlem is op te merken. Deze, die in 1562 (Scorel's sterfjaar) geboren, in 1638, hetzelfde jaar als Wtewael sterft, heeft in een omvangrijk oeuvre van bijbelsche en mythologische tafreelen, van portretten en portretgroepen, getoond tot welk een élan het Romanisme in staat was. Maar in den loop der jaren nà 1600, boet hij allengs ten koste van dit élan in, om aan picturaal effect en kleurschakeering te winnen. Zijn figuren oorpsronkelijk zoo krachtig en welgebouwd, schrompelen zelfs een tijdlang ineen tot schier hypotrophe dwerggestalten. Het élan en het picturaal effect tezamen is de gelukkige combinatie, die Hals hiervan overhoudt; maar van de vrije phantasie doet deze op zijn beurt volledig afstand, om in de plaats daarvan uitsluitend naar het leven te schilderen.

Met Hendrik Goltzius (1558—1617) en Karel van Mander (1548—1606) den feitelijken, maar geenszins meest eigenlijken leermeester van Frans Hals, vangt Cornelis in 1583 de studiegemeenschap aan, die bekend is onder den wat al te weidschen naam van ,,de Haarlemsche Academie", om zich toe te leggen op het schilderen, althans teekenen naar het naakt model en het beoefenen van compositie's in den trant van de door van Mander ijverig gepropagandeerde gravures naar Bartholomeus Spranger (1546—1611) den hofschilder van Keizer Rudolf II te Praag. Van Goltzius, den wereldvermaarden graveur en teekenaar, is niet bekend, dat hij reeds voor 1600 heeft geschilderd.

Ook van Karel van Mander zijn weinig schilderijen bekend. De Haarlemsche Academie is dus naar 't wel schijnt een soort van teekencursus geweest, die meer door zijn algemeene bedoeling, dan door den feitelijken opzet der studie het Italiaansche ideaal van het ,,buon disegno" nastreefde[1]). Want tenslotte is er nog een grondig onderscheid tusschen de anatomische modelstudies, die een Michelangiolo terzake van den constructieven lichaamsvorm, de geheimen der proporties en der bewegingsmogelijkheden ondernam, teneinde de ideale volmaaktheid te leeren kennen — en de studies ,,naar het leven" van het naakt model met al zijn onvolmaaktheden, zooals zij zich als toevallig lijncomplex en lichteffect voordoen.

Het resultaat is dan ook niet het vinden van een norm, maar een zekere bedrevenheid in het weergeven van de schijnbaar vrije beweging van de naakte figuur, zooals die o.a. blijkt uit Cornelis' Kindermoord te Bethlehem en uit zijn teekeningen. Duurzaam was deze bedrevenheid echter niet, gelijk reeds opgemerkt en wel omdat het normatief verlangen, dat er onder school niet principieel was, doch slecht een zekere uiterlijke bedrevenheid werd gezocht.

Goltzius, die in 1590 in Rome kennis maakte met de klassieke sculptuur, waaruit het normatief karakter zeker sterker sprak dan uit het naaktmodel, bleef behoed voor het verval van zijn vormgevoel, al heeft hij zich, zoover bekend, nooit tot theoretische, abstraheerende vormstudies begeven.

[1]) O. Hirschmann: Karel van Manders Haarlemmer Akademie. Monatshefte für Kunstwissenschaft. August 1918.

Ook van Mander deed dat niet, al kende hij Italië's abstraheerende en normatieve beschouwingen des te beter. Ten spijt van deze doorschouwt en doorgrondt hij echter in zijn „Grond der Edel vrij schilderkunste" geenszins het diepe onderscheid van de Italiaansche en Nederlandsche aanschouwingswijze, zooveel halfbewuste intuitie bij dienaangaande gehad moge hebben.

Tot normatieve studiën, zooals reeds Dürer in den aanvang van deze eeuw bedreef in Duitschland, is het in Nederland in deze dagen nooit gekomen; doch eerst later in de Lairesse's tijd. Bloemaert bedoelt in de door zijn zoon in gravure uitgegeven teekenvoorbeelden toch slechts een monsterboek van approximatieve uiterlijke normen te geven, waarmede de leergierige jeugd al „componeerende" kon woekeren.

Weliswaar zijn deze teekenstudies geenszins slechts op de verschijning van het lichteffect berekende figuren en onderdeelen daarvan — zij zijn veeleer, ook in hun lineair karakter, zeer goed begrepen, alle moeilijkheden inderdaad schitterend overwinnende lijncomposities.

Meer dan dat beoogen zij echter niet; zij vormen een handleiding ten bate van het onderwijs in „ronding" en „verkort" en de meest economische en effectieve wijze van teekenen van ledematen eener figuur, en van de heele figuur in alle standen en houdingen. Bloemaerts schilderijen toonen in den aanvang zeer sterk het karakter van de rappe, uiterst behendige, nimmer aarzelende teekening, die er aan ten grondslag ligt, zooals ook zijn tallooze teekeningen zelf zijn. Zijn twee jaren jongere stadgenoot Wtewael en hij wedijveren in hun jonge jaren blijkbaar om den voorrang. Over de vergelijking van hunne talenten volgen eenige beschouwingen in het laatste hoofdstuk. Hier zij er op gewezen, dat de teekenkunst van deze jaren hier in Utrecht, zoowel als in Haarlem een ongekende hoogte bereikt, wat betreft de ongedwongen losheid van beweging der figuren, die niet „naar het leven" genomen maar uit de vrije phantazie geboren zijn. De jonge artiesten wisten dat hoogtij van kunnen ook te vieren.

Wtewael heeft van al zijn tijdgenooten het langst vastgehouden aan dezen zuiveren teekenstijl; Goltzius, die het aan zijn graveerkunst verplicht was, maar die eerder dan de anderen overleed, buiten rekening gelaten. Bloemaert heeft al spoedig den lineairen teekenstijl vervangen door een schilderachtigen teekentoets en helt in verband daarmee hoe langer zoo meer over tot het teekenen naar de natuur.

Van Cornelis zijn weinig teekeningen bekend, doch ook bij wendt zich alras tot het picturaal effect. Daar hij zich van den beginne af meer aan het model hield, degenereert zijn vrije phantazie en daardoor de zuiverheid zijner vormen.

Wtewael zal blijken schoorvoetend te hebben toegegeven aan het effect en het langst te hebben vastgehouden aan het lineair karakter. Wat betreft het gebied hunner onderwerpen, is Bloemaert de veelzijdigste; zoo is hij de eenige, die zich niet zonder succes kon wagen aan scènes van maritieme mythologie. Ook heeft hij, overigens in navolging van de z.g. Utrechtsche Caravaggisten als Gerard Honthorst (1590—1656) Jan van Bijlert (1603—1671) nachtelijke scènes bij kunstlicht geschilderd, daarmee dan echter ook grootendeels het gebied der vrije phantazie verlatend. In hoofdzaak schilderen echter al deze meesters Bijbelsche

en mythologische, een enkele maal historische onderwerpen. Daarbij wordt, meer dan bij de vroegere Romanisten het geval was, een entourage in de vrije natuur gekozen, terwijl het schilderen van architectuur hoe langer zoo meer het werk wordt van specialisten als H. Vredeman de Vries (1527—nà 1604) en P. Neeffs d. O. (±1578—±1650) H. Steenwijk de Oude (1550—±1603) en zijn zoon (1580—1649).

Vooral in de mythologische onderwerpen begint het genre van het ,,déjeuner sur l'herbe'' en van de ,,assembleé sur les nuages'' in zwang te komen, een genre, dat zeker door Spranger geinaugureerd, door van Mander werd gepropagandeerd door middel van het graveerstaal der Praagsche plaatsnijders. Maar het romantische natuurgevoel had men hier toch niet zoozeer aan Spranger te danken als wel aan de gelijktijdige Vlaamsche natuurschilders, zooals de Coninxloo's, de latere Brueghels, de Mompers, van Valckenborgh e.a.

De Bijbelsche onderwerpen wijken hoe langer zoo meer af van de oude kerkelijke, zoowel wat de opvatting als de onderwerpen aangaat.

Het devotioneele doel is ten eenen male vergeten of niet meer gewild. Het figurale gegeven, dikwijls zeer wereldsch opgevat, is gewoonlijk de aanleiding tot de keuze. Alleen Bloemaert volgt hier nog een oudere, zij het toch ook licht gewijzigde overlevering en scheidt in elk geval het godsdienstige onderwerp, waaruit dikwijls een gematigde contrareformatorische geest spreekt van het puntige genre, waarin hij voor geen ander onder doet, maar dat bij gereed houdt voor de mythologie. Innigheid van gevoel bereikt Bloemaert echter zelden of nooit; het is hem hoofdzakelijk om overzichtelijke plaatsing der figuren en harmonische compositie te doen.

Ook Wtewael vloeit niet over van gevoeligheid — zooals geen enkel meester van deze periode — maar waar zij allen hun sentiment gewoonlijk maskeeren, geeft hij althans wel eens een enkele sobere, algemeen menschelijke trek, zonder travestie. De kunst van het groepeeren en belichten overheerscht ook bij hem. Het is het logisch gevolg van het Romanistisch ideaal, dat het, nu de volkomen beheersching van de bewegingsvrijheid der figuur tenslotte is bereikt, daarmede verder woekeren wil door die vrijheid toe te passen op de uitbeelding van het onderling verkeer der figuren, om ten slotte te geraken tot de in zich zelf besloten eenheid en afgerondheid der voorstelling. Dit is de eisch, die de meesters der zeventiende eeuw zullen stellen aan hun kunst en welker vervulling de erfenis van het laatste geslacht der Romanisten is geweest. Zoodra dit stadium niet alleen bereikt is, maar de middelen vrij beheerscht worden en als algemeen bezit verondersteld kunnen worden, kon men verder gaan en zich nu ook toeleggen op de behandeling van het kleureffect in meer uitgebreiden zin door het aannemen eener lossere techniek, het schilderen in vrijstaande toetsen.

Maar dit gaat gepaard met nauwkeuriger en momenteeler observatie der werkelijkheid en daarmee telkens weer met de algeheele terugkeer tot het schilderen onmiddellijk naar de natuur. Reeds Frans Hals doet dit uitsluitend, Rembrandt in den loop der jaren hoe langer zoo meer. Zijn mythologische en bijbelsche composities zijn echter reeds een barokke combinatie van vrije phantazie en observatie naar de natuur. Het ideaal der schoone vormen, als zoodanig door een vorig

geslacht geijkt, heeft hij vaarwel gezegd, daar het hem niet meer lag en afgedaan moest schijnen, om ook in zijn mythologische idyllen zijn nieuwe, wat Oostersch opgesmukte, overigens zeer realistische zeventiende eeuwers ten tooneele te voeren. Deze ongeleerde, naief-koddige combinatie moge in haar genre voor den goeden verstaander zelfs niet onaantrekkelijk zijn, uit een algemeen menschelijk oogpunt waarachtiger en dieper doorvoeld, toch missen Rembrandts figuren de voor mythologische onderwerpen vereischte schoonheid der vormen en waardigheid der bewegingen. Aldus dreigen zij onder de handen van een minder sterken en grooten geest belachelijk te worden. Het is toch niet anders dan te betreuren, dat behalve Rembrandts lichteffecten ook zijn karakteristieke ,,linksche" gebaren school maakten bij zijn navolgers. Rembrandts innig godsdienstige vertolking van Oud-Testamentische onderwerpen doet echter zijn naïeve Oostersche phantazie en de karakteristieke gedrongenheid van zijn menschenras gaarne voor lief nemen.

Waar trouwens algemeen menschelijke levenswaarheid en innerlijke zieleschoonheid gegeven worden, daar is uiterlijke schoonheid overbodig en zou een decoratieve houding meestal hinderlijk zijn.

Met dat al openbaart zich hier een tegenstellung met de kunst van het Romanisme, welke voor de geschiedenis van de Nederlandsche schilderkunst van het grootste belang is en waardoor althans in één opzicht de klassicistische kunst als een waarschuwend teeken voor de zwakke kant van het nationaal talent kan gelden.

Dat Rembrandt weldra voor langen tijd in vergetelheid kon raken, is zeker niet alleen te wijten aan de wisselvaligheid van de smaak en de oppervlakkige levensbeschouwing van het nageslacht, maar ook aan de onvermijdelijke reactie, die de onuitroeibare zin voor klassieke vormenschoonheid moest laten volgen op eenzijdige vertolking van sentiment.

De reden waarom die reactie in de achttiende eeuw slechts een betrekkelijk onaanzienlijk verloop heeft gehad, zal hieronder in een ander verband ter sprake komen. Als verschijnsel behoort zij echter eerder naar haar strekking dan naar hetgeen zij tot stand heeft gebracht, beoordeeld te worden. Immers het dreigend verval der uiterlijke vormen, waartegen zij zich richtte, is een gevaar, dat in eene op het gevoelvolle eenzijdig gerichte kunst des te grooter wordt, naarmate zij zich bewust wordt van het subjectief karakter der gevoelswaarde. Daarom zal een klassicistische reactie telkens weer onvermijdelijk blijken en dit bewijst het eenzijdig goed recht van een beweging als het Romanisme. Mocht men vreezen, dat het nationaal heiligdom van Rembrandts kunst daardoor telkens gevaar zou loopen — en inderdaad is de aesthetische waardeering ook in het verleden gebleken een onstandvastig gegeven te zijn — dan trooste men zich met de overweging, dat het tenslotte veiliger zal zijn bij het historisch inzicht in deze overmijdelijke wisselvalligheid dan bij de pronkende verkondiging der nationale roemruchtigheid.

Van het Romanisme was niet te verwachten, dat het nationale heiligdommen zou stichten, immers het huldigde metterdaad, zij het dan wellicht onbewust, een zeker internationalisme. Voor het nationalistisch gevoelen van den tegen-

woordigen tijd is het dan ook niet vrij van vreemde „smetten", gelijk elk nationaal chauvinisme zich pleegt uit te drukken. Ongetwijfeld moet men zijn eigen aard en aanleg hooghouden — beter nog is het, wanneer deze, althans wat hun goede kwaliteiten betreft, zich zelf handhaven. Toch is het zelfs het meest onbevangen chauvinisme niet onaangenaam, wanneer het „nationale heiligdom" in het buitenland wordt gewaardeerd. Zulk uitsluitend nationaal geestesbezit is het dan ook geenszins! En men vergete niet, dat de zeker onloochenbaar nationale herkomst een bijzondere kleur heeft gekregen, door de daarvan wel te onderscheiden inmiddels verworven politieke onafhankelijkheid. Het Romanisme daarentegen stond nog in het teeken der traditie van het groot-Europeesche rijk van keizer Karel. Nu is het niet alsof het latere Romanisme deze traditie stelselmatig wilde bestendigen — maar de opstand tegen Spanje hield voorshands nog geen positief politiek bewustzijn in. De politieke Europeesche samenhoorigheid, die zeker niet tot onverdeeld voordeel der Europeesche beschaving is uiteengevallen, heeft in de zestiende eeuw ongetwijfeld het geestelijk verkeer der naties vergemakkelijkt. Het ideaal van het oude Romeinsche Imperium te vertegenwoordigen, hebben de Europeesche naties, ook na het uiteenvallen van de wereldrijken van Karel den Groote en van Karel V, elkaar nog tot in late dagen betwist. En vooral in humanistische kringen, waaraan het Romanisme innerlijk verwant was, is het besef van het noodlot van Hellas' politieke verdeeldheid nooit geheel verloren.

Gebrek aan vaderlandsliefde sluit zulk een onbewust zich nog voortzettende internationale traditie natuurlijk geenszins in! Als kind maakte Cormelis van Haarlem het beleg van zijn geboortestad mede en bracht later den strijd in beeld. Als kind behoorde Wtewael tot een familie, waaruit een der eerste geuzenkapiteins voortkwam. [1]) Overigens blijkt zijn vaderlandslievende gezindheid genoegzaam uit zijn ontwerp voor het Goudsche kerkraam, voorstellende: „*De Vrijheid der Conscientie*". Is nu het klassicisme van het laatste geslacht der Romanisten hiermede politiek gerechtvaardigd, dit neemt niet weg, dat zijn goede recht niet door geboorte, maar slechts door naturalisatie is verworven, en de onechtheid van zijn betrekkelijke volmaaktheid zich blijft verraden. In hoeverre hier echter van ontleening sprake is of van eigen verdere ontwikkeling van het eenmaal vroeger ontleende, moge uit het onderzoek blijken. In zoover hun kunst als „manieristisch" wordt geteekend door de geschiedschrijving, ligt het voor de hand om verband te zoeken met het gelijktijdig „Manierisme" in Italië en in Frankrijk. Maar de ware aard van het verschijnsel, dat reeds tot veel hoofdbrekens aanleiding heeft gegeven, kan alleen door een breeder overzicht van het werk dezer meesters hier en elders, verkregen worden, waarbij de begeleidende verschijnselen op andere gebieden van cultuur niet uit het oog verloren mogen worden. Dan eerst is het mogelijk te zien, onder welke omstandigheden, door het onderwerp gegeven, deze meesters tot „manierisme" „vervallen"; daarentegen blijkt dan tevens wanneer zij op hunne wijze „echt" zijn, d.w.z. wanneer de decoratieve bewogenheid hunner figuren door het onderwerp wordt gerechtvaardigd; om dan echter tevens in te zien, dat de keuze dier onderwerpen mede een uiting is van de al-

[1]) Diarium van Arend van Buchell. op het jaar 1573. Dr. G. Brom en Dr. L. A. van Langeraad. Werken uitgegeven door het Historisch Genootschap (gevestigd te Utrecht) III No. 21. Amsterdam 1907.

gemeene behoefte aan opgewekte, levendige decoratieve spanning en bewogenheid. Wtewaels figurale stijl is dan wel de felst bewogene onder die der meesters van dezen tijd en is toch de minst gemaniereerde in den zin van ,,onecht", omdat hij daaraan tot het einde trouw bleef en daardoor blijk gaf, dat deze stijl geheelenal zijn eigendom was geworden.

Wtewael ,,manieriste incorrigible" te noemen, zooals de schrijver van de catalogus der collectie Semenoff doet, zou beteekenen, hem de verplichting op te leggen het milieu der kunst, waarin hij was opgegroeid te desavoueeren. Die verplichting heeft hij nooit gekend, kon niemand van zijn tijdgenooten hem opleggen en het getuigt van historische onkunde en aesthetische vooringenomenheid het thans nog te willen doen.

Het hier gewraakte veelvuldig voorkomend misverstand richt zich echter eigenlijk tegen het Manierisme, dat Wtewael vertegenwoordigt en tegen het Romanisme, waaruit het zich heeft ontwikkeld. De gevaren, waaraan het op subjectieve wijze waardebepalend aesthetisch oordeel bloot staat, uiteen te zetten, zou vooral t.a.v. het hier te bespreken tijdperk zeer wenschelijk zijn. Het ligt echter buiten het bestek zoowel van deze inleiding als van het onderwerp zelf.

HOOFDSTUK I.

HISTORISCHE GEGEVENS OMTRENT DEN SCHILDER

OMTRENT HET LEVEN VAN WTEWAEL ZIJN DE BERICHTEN schaarsch. Als van Mander [1]) ons zijn leven niet had beschreven, zouden wij bijna geheel in het duister tasten, want hetgeen latere schrijvers daarover meedeelen is bijna alles aan van Manders vita ontleend. Behalve beschrijvingen en besprekingen van schilderijen, teekeningen en gravures in kleinen getale aan het licht gekomen, is er trouwens over Wtewael nooit iets nieuws vermeld, behalve dat van Buchell [2]) een korte karakteristiek van hem geeft, dat Joachim van Sandrart [3]) een en ander meedeelt over zijn bezoeken bij Wtewael, en dat Dr. Mr. S. Muller [4]) eenige archivalische gegevens over hem heeft gepubliceerd.

Nadat van Mander in een korte inleiding heeft gezegd, dat de lust tot schilderen zich in een ,,constbaer en lustigh herte'' als van Wtewael niet laat onderdrukken, maar is ,,gheneghen van trap tot trap op te climmen tot d' opperste ,,oeffeninge onser Const en daerin te stijghen ter hooghster volcomenheyt'', deelt hij mede, dat Wtewael (van Mander spelt Wtenwael) te Utrecht was geboren in het jaar 1566. Aangezien doopboeken of geboorteregisters uit dezen tijd ontbreken, kan de juistheid hiervan daaruit niet worden gecontroleerd. Aan het eind van deze Vita schrijft van Mander echter: ,,Hij is nu A°. 1604 oudt 38 jaren.'' Hoe van Mander aan deze wetenschap gekomen is, is niet meer na te gaan.

Uit het levensbericht is niet met zekerheid op te maken, of hij Wtewael ooit persoonlijk heeft gekend; de kortheid ervan, de weinige gegevens over Wtewaels reis naar Italië en Frankrijk zouden doen vermoeden, dat dit niet het geval was. Hoeveel uitvoeriger zijn niet de levensberichten van schilders als Goltzius, Cornelis van Haarlem, Ketel, van wien het vaststaat, dat zij met van Mander in nauwe relatie stonden.

Ook het kleine aantal schilderijen — het zijn er slechts zes — die van Mander nader aanduidt en waarvan er zich geen enkele te Utrecht bevond, terwijl hij er toch zeker zeer vele meer gezien moest hebben, als hij Wtewael te Utrecht in zijn woning had bezocht, schijnt er op te duiden, dat dit laatste althans nimmer gebeurde.

Het is daarentegen niet uitgesloten, dat hij Wtewael te Amsterdam heeft ontmoet. Weliswaar is er geen rechtstreeksch bewijs, dat Wtewael ooit te Am-

---

[1]) Carel van Mander: Het Leven der Doorluchtighe Nederlandtsche en Hoogduytsche schilders, 1604 folio 196 verso.

[2]) Aernout van Buchell: Res Pictoriae, gedeeltelijk gepubliceerd door G. van Rijn in Oud Holland V 1887.

[3]) Joachim von Sandrart: Academie der Bau-, Bild- und Malerey-Künste von 1675, Ed. Dr. A. Peltzer 1925 vita CXXI.

[4]) Dr. Mr. S. Muller Fzn.: De Utrechtsche archieven. I Schildersvereenigingen te Utrecht.

sterdam is geweest, maar dat dit toch het geval moet zijn geweest, zou men meenen te mogen afleiden uit het feit, dat hij, mag men het veilingsbericht hieromtrent voor waar houden, de portretten heeft geteekend van Goltzius' schoonouders [1]), hetwelk dan hoogstwaarschijnlijk te Amsterdam zal hebben plaats gevonden. Maar ook dan is het onzeker of van Mander Wtewael bij die gelegenheid heeft ontmoet. Ware dat geschied, dan zou toch van Mander in zijn weetgierigheid hem uitvoeriger hebben uitgehoord, dan hij in zijn levensbericht van Wtewael blijk geeft te hebben gedaan. Waarschijnlijker is het dus, dat van Mander met Wtewael heeft gecorrespondeerd, of anders, wanneer het bezwaar van de kortheid ook den inhoud van deze correspondentie zou treffen, dat hij zijn gegevens door bemiddeling van derden heeft gekregen. Voor de laatste veronderstelling spreekt in elk geval, dat hij deze derden sprekende invoert, waar hij na Wtewaels lof te hebben gezongen, laat volgen: „En 't is „verwonderlijck hoe onse Pictura hem so heel gunstigh en toeghedaen noch is, ghemerckt dat sy by hem als een tweede maer en wort ghehouden oft gheoeffent, „als de Coopmanschap, die boven ghestelt is, dat verdraghen oft hem tijt gunnen „wilt: want sommighe segghen, dat te vreezen waer of hij 't eenenmael in Vlas „(waer in hij handelt) mocht van de schilderconst verandert worden, gelijck „Arachne in haer geweef blijft vast en verstrickt door den toorn van Minerva."

In elk geval, hoe het ook zij met de bron van Van Manders kennis der jaartallen, er is geen reden om aan de juistheid ervan te twijfelen en de aanteekening door Wtewaels schoonzoon Mr. Johan Pater in zijn familieregister [2]) gesteld aangaande het overlijden van zijn schoonvader, weerspreekt het door van Mander aangegeven geboortejaar althans niet. Deze aanteekening in dato 1 Augustus 1638 [3]) vermeldt het overlijden van Joachim Wtewael, als ook de begrafenis op *Dinsdag* 7 *Augustus* 1638 in de Buurkerck, waarbij vermeld wordt: „Oudt omtrent 71 jaren."

Wanneer men aanneemt, dat Wtewael in een der laatste maanden van het jaar 1566 geboren is, kan van Manders jaartal gehandhaafd blijven [4]).

---

1) Teekeningen-veiling G. Hoet, te 's-Gravenhage 25 Aug. 1760, No. 781: 't Portret van J. Bartsen en dat van E. Waterlant schoonvader en schoonmoeder van H. Goltzius, ten uiterste uitvoerig met de pen, en een weinig gehoogd op tablet door denzelfden (J. Wtewael). Uit het kabinet van Burgemeester de Vries. De teekeningen gingen voor f 11.— aan IJver. De namen van Goltzius' schoonouders worden in Thieme-Beckers Kunstleclexicon niet genoemd. In afwijking hiervan vermeldt Dr. O. Hirschmann, Verzeichnis des grafischen Werkes van H. Goltzius op blz. 108 als schoonmoeder van dezen Agatha Scholiers, huisvrouw van Jan Bartsen.

2) Aan den schrijver bereidwillig ter inzage gegeven door den Heer Jhr. A. H. Martens van Sevenhoven, Rijksarchivaris te Arnhem.

3) Hiermede schijnt in strijd de aanteekening in de Kerkelijke Overlijdensregisters te Utrecht, waar vermeld wordt: Joachim Antoniszoon Wttenwael, Oudtraedt deser Stadt, nalatende echte mundige kijnderen. Buurkerck 13 Augustus 1638. Het verschil is echter te verklaren eensdeels uit de wisselende manier van dagteekening in oude of nieuwe: Juliaansche of Gregoriaansche tijdrekening, anderdeels uit de slordige gewoonte om niet steeds den exacten datum van het overlijden maar den dag van inschrijving te vermelden.

Onbegrijpelijker afwijking is echter een latere notitie aangebracht op een der familiepapieren, welke de familie Wttewaell te Houten, afstammelingen van den hieronder te noemen tak der Wtewaels, welke drie gekroonde hamers in zijn schild voert, waarin wordt meegedeeld: Joachim Wtewael 1566—1638; 72 jaar oud. 15 Aug. 1638 in de *Jacobi kerk* begraven, Raad van Utrecht. Behalve de kleine afwijking in de dagteekening wordt hier de Jacobikerk in plaats van de Buurkerk als laatste rustplaats van den schilder aangeduid; waarin blijkens de overlijdensregisters in dato 20 April 1629 ook zijn vrouw Christina van Halen was begraven.

4) Het opschrift in de wapencartouche op het zelfportret in het Centraal Museum te Utrecht, houdt o.a. in: Aetatis Suae 34. Anno 1601. Als dit schilderij in het voorjaar is geschilderd, kan Wtewael in een der laatste maanden 35 jaar oud geworden zijn.

Van Mander vertelt verder, dat Joachims vader een ,,glaes-schrijver" was. Den voornaam van dien vader, welken van Mander niet vermeldt, leerden wij reeds kennen uit de overlijdensregisters; hij heette Antonis en was gehuwd met Antonia van Schayck, zooals blijkt uit een geslachtsboom, opgesteld door Frederik Wttewael de Breede, een kleinzoon van Joachims ouderen broeder Johan Antonisz. Wtewael, welke geslachtsboom eveneens voorkomt onder de familiepapieren in de Bibliotheek der Rijks-universiteit te Utrecht.

Dit bevestigt van Manders verdere mededeeling, dat Joachims grootvader ,,van zijn Moeders weghe een goet schilder nae dien tijt was en geheeten Ioachim ,,van Schuyck." Weliswaar spelt van Mander dezen naam foutief, maar zijn zegsman heeft hem toch goed ingelicht aangaande dezen grootvader, die ook voorkomt in bovengemelden stamboom en blijkens een notitie gepubliceerd in het Maandblad van het Genealogisch Heraldisch Genootschap ,,De Nederlandsche Leeuw", gehuwd was met Wendela de Ridder, en later hertrouwde met eene niet nader aangeduide Maria.

Van Antonis' ,,glaesschrijfkunst" zijn, voor zoover bekend, geen sporen meer over. Het feit, dat hij de schilderkunst in een of anderen vorm beoefende, wordt nader bevestigd door een notitie van Buchelius [1]), waarin Antonis nader wordt gekwalificeerd als ,,rudis picturae exercitor".

Uit den stamboom van Frederik Wttewaell de Breede blijkt verder, dat Antonis de zoon was van Jan Jansz Wtewael, in verschillende notarieele acten genoemd ,,scrijver", of ,,notarius", geboren in 1464, gestorven vóór 1556, want in dat jaar wordt zijn weduwe blijkens de Transportregisters in dato 10 December 1556 genoemd ,,Mariken Jan Jansz. Wtewael die scrijversweduwe."

Uit het vroege geboortejaar van Jan Jansz blijkt, dat Joachims overgrootvader geboren moet zijn omstreeks den tijd toen Jan van Eyck stierf.

,,Mariken, die scrijversweduwe" wordt in den stamboom genoemd: Maria van de Poll — en is dus wel te onderscheiden van de door van Buchell genoemde ,,Maria filia Theodorici van Schayck", de tweede vrouw van haar oudsten zoon, die evenals zijn vader eveneens Jan Jansz heette en die elders door Van Buchell [3]) wordt genoemd: ,,Fuit Johanni notario secunda uxor Maria Schayck, sed sterilis ipse". Ook deze Jan Jansz Jr. was notaris evenals zijn vader en als er geen notarieele acte bestond, waardoor tijdsbepalingen komen vast te staan, dan zouden de reeds vermelde notities van Buchelius, die geenerlei tijdsbepaling inhouden, alleen aanleiding geven tot verwarring van gelijknamige personen uit verschillende generaties, temeer, daar deze Jan Jansz Jr. in de notarieele acten genoemd wordt Jan Janszoon de Oude ter onderscheiding van een derden Jan Janszoon, eveneens notaris, zoon van Joachims broeder Johan Antonisz, eveneens notaris en eerste burgemeester van Utrecht, welke zoon in 1623 drie en

---

[1]) Arend van Buchel: Annatationes de familiis Ultrajectinis, Handschrift No. 1658 van de Bibl. der R. Univ. te Utrecht. No. 83: Uuyttewael.

[2]) Arend van Buchel: Diarium. edd. Dr. G. Brom en Dr. L. v. Langenraadt. Werken van het Historisch Genootschap III No. 21.

[3]) Arend van Buchel: Annotationes de familiis Ultrajectinis.

twintig jaar oud was en dus in 1600 moet zijn geboren[1][2]) Buchelius' annotationes betreffen dus niet Joachims grootvader, maar zijn oom en diens kinderen alsmede zijn oom Martinus, die op zestig-jarigen leeftijd den doctorstitel in de rechten haalde aan de Universiteit te Leiden, en tevens zijnen vader Antonis met zijn kinderen[3]). Wat de familierelaties betreft, stemmen deze annotationes overeen met den stamboom; zij luiden:

„Antonius rudis picturae exercitor ex uxore .... habet proles Iohannem „in patrui loco notarius publicus, Ioachimum non extremae artis pictorem."

Na een opengelaten ruimte volgt onder aan de bladzijde: „Fuit Iohanni „notario secunda uxor Maria Schayck. sed sterilis ipse."

De familierelaties der Wtewaels met de van Schaycks zijn wel veelvuldig geweest, daar uit de bovengenoemde andere tak der familie Wttewaell Joachims tijdgenoot Adriaen Janszoon Wttewaell, (wiens kleinzoon Adriaen Marceliszoon huwde met de kleindochter van Joachims broeder Johan Antonisz, welke Yda genaamd was) gehuwd was met Cornelia Marcelisdochter van Schayck. Met dat al ontmoeten wij onder deze van Schaycks nog geen van de drie als schilders bekende Ernst van Schaycks of eenig ander kunstenaar uit deze familie, door Mr. S. Muller genoemd[4]). Hoogstens vermoedt hij, dat een zekere Joachim Adriaenszoon, die voorkomt onder de schilders in de lijst der leden van het Sadelaersgild van het jaar 1569, dezelfde zou wezen als de door van Mander als een „goet schilder nae dien tijd" geroemde Joachim van Schuyck[4]).

Daar er echter geen reden is om te veronderstellen, dat Wtewaels onbekende overgrootvader van moederszijde Adriaen zou hebben geheeten, berust de gissing

[1]) Blijkens testament in dato 25 Juli 1592, berustend onder de familie papieren in de Bibl. d. R. U. te Utrecht was Jan Jansz WtenWaell Sr. gehuwd met Anna Foken (soms Foocken), overleden voor 1592 en daarna met „Mariken". In dit testament is sprake van „onze twee geconterfaicte tavereelen" n.l. van hem en zijn eerste vrouw. Het huwelijk met deze moet gesloten zijn vóór 1559. omdat de oudste zoon Jan geboren is vóór 4 Juni 1559. Hier wordt dus bij name genoemd de eerste vrouw, welke blijkens de hieronder afgedrukte tekst van Buchelius' Annotationes zonder naamsvermelding wordt aangeduid met „ex uxore priore". De tweede vrouw daarentegen, die in het testament alleen wordt genoemd „Mariken", noemt Buchelius voluit: Maria Schayck. Immers de tekst uit Buchelius' handschrift „Fuit Johanni notario secunda uxor, etc." kan niet slaan op Joachims broer Johan, den notaris en burgemeester, dien Buchelius het laatst genoemd had, wiens vrouw Antonia, Rutger Thomasdr. Bruinings in den stamboom wel voorkomt, maar door van Buchel niet genoemd wordt; doch alleen op Joachims oom Jan Jansz., notaris, in dier voege, dat „secundo uxor", na de vermelding van Martinus en Antonis, terugslaat op „ex uxore priore", d.w.z. Anna Foocken, Jan Janszoons eerste vrouw.

De in het testament genoemde kinderen van dezen Jan Jansz. mogen hier volgen ter vergelijking met van Buchel's tekst; zij waren:

1°. Jan, geb. vóór 4 Juni 1559 en vóór 1592 gehuwd met de uit Buchelius beruchte Mariken Knijffs, zoo deze dezelfde is als Rhodia door Buchelius genoemd.

2°. Alith, geb. vóór 28 Juni 1568 en vóór 1592 gehuwd met Peter Vosch.

3°. Hadewich vóór 1592 gehuwd met Gerrit van Schadenbroeck, welke schadelijke schoonzoon in het testament wordt uitgesloten van de erfenis.

4°. Elisabeth (in 1632 Weduwe Rogier Boddam) zij komt wel voor in het testament; maar niet in de acte van boedelscheiding van 15 Nov. 1592.

5°. Mechteld, overleden vóór 1592, was gehuwd met Peeter van Reenen en had o.a. een dochter Geertruyd.

[2]) Vlgs. notarieele acte verleden voor zijn vader, den notaris en burgemeester Johan Antonisz in dato 24 Jan. 1623.

[3]) In de reeds vermelde Annotationes gaat aan den reeds aangehaalden tekst vooraf:

„Johannes Johannis filius notarius ex uxore priore genuit Johannem hominem leniorem hospitem in Scuto Burgundico cui nupta Rhodia mulier negligens, bibax et parvum casta; Aleidam nuptam Peter Vos, de qua 1; Lysbetham „nuptam prius. Hasiam nuptam Schadebroeckio famae parvum integrae et sterilem. Martinus et is notarius, iam caelebs LX annorum doctoratus iuris stitulum Lugduni Batavorum sumpsit."

[4]) Mr. S. Muller: De Utrechtsche Archieven I Schildersvereenigingen pag. 169, en pag. 60 voetnoot[2]) Zie ook het artikel van P. Swillens in het Utrechtsch Jaarboekje. Het wapen der familie van Schayck vertoont 3 lelies om een ring. Men zie verder het artikel van Dr. G. J. Hoogerwerff in het Oudheidkundig Jaarboek III 1923 blz. 28 en vlg.: De Utrechtsche Kunstenaarsfamilie van Schayck.

van Mr. Muller alleen op de overeenkomst van den voornaam Joachim. Daar Joachim van Schayck echter tot dezelfde generatie behoorde als Jan Jansz Wtewael de oudste en deze reeds voor 1556 op ongeveer 90-jarigen leeftijd gestorven is, lijkt het niet bijzonder waarschijnlijk, dat Joachim van Schayck in 1569 nog lid van het gilde zou wezen, al is de mogelijkheid natuurlijk niet uitgesloten.

Van Mander gaat voort mede te deelen: ,,Desen verhaelden Joachim Wtenwael was bij zijn vader een Glaesmaker en Glas-schrijver tot zijn 18 Jaren".

Als zoodanig hebben noch Joachim noch zijn vader tot het Zadelaarsgilde kunnen behoord hebben, daar de ,,glaesschrijvers" blijkbaar tot een ander dan het Zadelaarsgilde behoorden [1]).

Over het feit, dat zij er niet toe behoorden, verwondert Mr. Muller zich, naar het ons voorkomt in strijd met zijn ingenieuze verklaring van den oorsprong van het ,,Sadelaersgilde" uit de vereeniging van hen, die noodig waren om een gewapend ridder uit te rusten, een zuiver practisch en althans niet rechtstreeks aesthetisch doel.

Het zou daarom eerder verwondering behooren te baren, als de ,,glaes-schrijvers" wel tot het sadelaersgilde behoorden. Om deze reden is het onwaarschijnlijk, dat Antonis in 1566 tot het Sadelaersgilde zou behoord hebben, zooals G. van der Puyl in 1806, afwijkend van Hoevenaar in 1778, aangeeft en Mr. Muller veronderstelt [2]), dat van der Puyl zijn mededeeling heeft geconstrueerd uit Hoevenaars vermelding van Joachim als zoon van Tonis, bij gelegenheid van zijn *aanneming tot Meester in het gilde in* 1592. Hoe van der Puyl dan echter komt aan Antonis' kwalificatie als ,,glasschilder" blijft onverklaard en men zou dan moeten aannemen, dat van der Puyl daarvoor van Mander heeft opgeslagen. Maar de mededeeling van Buchelius, dat Antonis ,,rudis picturae exercitors" was, wettigt, al is het een algemeene aanduiding, de veronderstelling, dat Antonis ook kunstschilder in den gewonen zin van het woord was [3]). Daartegen is alleen aan te voeren, dat het dan onbegrijpelijk is, waarom de vader zijn zoon daarna in de leer zou hebben gedaan bij een zoo weinig vermaard schilder als Joos de Beer, want van Mander gaat verder: ,,maer (Joachim) daer in geen ghenoeght ,,meer hebbende (n.l. in de glasschrijverskunst) also zijnen gheest tot hoogher ,,dingen werdt ghenoodight oft beroepen, begaf hij hem tot de const van schil- ,,deren en was omtrent twee Jaer bij een gemeen schilder t' Wtrecht, Joos de ,,Beer, discipel van Frans Floris." Het oordeel van van Mander over Joos de Beer kan op geenerlei wijze geverifieerd worden, daar er van dezen meester tot nog toe geen enkel werk is aan te wijzen. Dat ook Abraham Bloemaert door zijn vader bij de Beer in de leer is gedaan, bewijst geenszins, dat deze bijzonder goed of in trek was als leermeester; integendeel: Bloemaerts leertijd is een lijdensgeschiedenis geweest en men zou meenen, dat er in Utrecht omstreeks 1580 geen goede leermeesters waren, als men niet wist, dat althans Anthonie Blok-

---

[1]) Mr. S. Muller: De Utrechtsche Archieven pag. 10. Tot welk gilde zij dan wel behoorden is niet bekend.

[2]) Mr. S. Muller: De Utr. Arch. pag. 14 voetnoot.

[3]) Gelijk ook het geval was met Lucas van Leyden, volgens van Mander: ,,uytnemende Schilder, Plaetsnijder en Glas-schrijver" en bijv. met Dirck Vellert.

landt van Montfoort een zeer kundig meester van nog steeds niet genoeg erkende kwaliteiten was.

Maar Bloklandt heeft den zeker ook nog al te jongen Bloemaert niet ernstig onderwezen, hem eerder als knechtje (van Mander zegt „Lakaey") gebruikt.

In elk geval is Bloemaert bij allerlei meesters in de leer gegaan, maar vond nergens wat hij zocht, zoodat hij door van Mander feitelijk als autodidakt wordt beschouwd en hij later tot zijn leerlingen kon beweren: „ick wouw dat ick eens „binnen mijnen leven had moghen eenigh goet meester sien schilderen oft de „verwen ghebruycken, opdat ick hun wijse oft maniere hadde siende moghen „afleeren". In de levensbeschrijving van Bloemaert zegt van Mander over Joos de Beer: „Desen, hoewel hij den besten schilder niet en was, hadde in zijn huys „veel fraey dinghen van Blocklandt, en ander fraey Meesters".

Bloemaert copieerde bij hem „een Moderne banquet" in olieverf, van Dirck Barendsz, welke copie van Mander te Amsterdam heeft gezien een zeer prijst [1]). Doch de Beer schijnt voor Bloemaerts talent geen oog te hebben gehad („sulcx weynigh achtende") en toen Bloemaerts vader ook niet met hem tot een accoord komen kon, nam hij zijn zoon weder terug. Het feit, dat Joos de Beer een leerling was van Frans Floris, vermag wellicht eenige, ofschoon lang niet zekere vingerwijzing te geven voor zijn wijze van schilderen. Men moet echter voorzichtig zijn, om op het voetspoor van H. Kaufmann [2]) al te veel invloed van de school van Fontainebleau en bijgevolg manierisme, dat over zoovele generaties van schilders en over zoo grooten afstand van Parmeggianino afkomstig zou zijn, aan te nemen. Vooral de historische filiatie komt ons, als wij het begin vergelijken met het eindresultaat, gekunsteld, zoo niet problematisch voor. Indien de mogelijkheid al bestaat en er sprake kan wezen van een voortgezette traditie, dan is deze toch in den loop der tijden zoo afgeweken van de oorspronkelijke richting, dat men het prototype van Parmeggianino niet meer herkent. Veeleer kan men, althans in de uiterlijke vormen — echter geenszins in den psychologischen ondergrond, een overeenstemming constateeren tusschen Parmeggianino en Heemskerck, een overeenstemming, welke door Mevrouw J. Vuyk, assistente aan het Kunsthistorisch Instituut der Rijksuniversiteit te Utrecht wordt verklaard door de mogelijkheid van autopsie, ten tijde van Heemskercks bezoek aan Rome.

Doch ook te Utrecht woonde in de jaren 1577 tot 1583 een schilder, die Parmeggianino's werken uit autopsie kende, n.l. Antonie Blocklandt van Montfoort, wiens gereserveerde, voorname schildertrant (hij behoorde tot den adelstand) het niet zoozeer slechts uiterlijk stilistisch, maar veeleer innerlijk, geestelijk manierisme van Parmeggianino veel nader staat dan dat van Frans Floris, zoo men bij dezen nog van manierisme spreken kan. In hoever er echter invloed is uitgegaan van Blocklandts kunst op die van Wtewael en Bloemaert, zou door een nadere bestudeering van Blocklandts werk moeten blijken.

---

[1]) Een dergelijk banquet met den titel: Sic autem erat in diebus Noë" Theodor Bernart Amst. pinx, is door Johannes Sadeler te Antwerpen gegraveerd. Hetzelfde onderwerp graveerde Corn. Galle naar Gerrit Pieterse, L. Burchard. Die Holländsischen Radierer vor Rembrandt pag. 126.

[2]) H. Kaufmann: Jahrbuch der Preuss. Kunstsamml. XLIV. 204.

Volgens van Mander heeft Bloemaert, als leerling van Blocklandt niet veel aan hem te danken. Wtewael wijdde zich eerst aan de schilderkunst, toen Blocklandt al een jaar tevoren overleden was. Maar het is niet uitgesloten, dat zij later door de bestudeering van Blocklandts werken toch nog zijn invloed hebben ondergaan. Eenige figuren op Wtewaels „Diana en Actaeon" uit de collectie Glaser, ofschoon eerst in 1612 ontstaan, zouden misschien op die wijze te verklaren zijn, daar zij ongewoon gereserveerd zich bewegen en veel overeenkomst vertoonen met figuren op een aan Blocklandt toegeschreven schilderij met ditzelfde onderwerp te Weenen, welke toeschrijving echter in den laatsten tijd weer in twijfel getrokken wordt.

Zeer ingrijpend kan overigens Blocklandts invloed niet geweest zijn, daar juist zijn gereserveerdheid weinig strookte met Bloemaerts aanvankelijke en Wtewaels duurzame forschheid en — alle manierisme ten spijt — natuurlijkheid. In hoeverre Joos de Beer dezen mogelijken invloed is komen versterken door een langs veel omslachtigeren weg ontstaan derivaat van Parmeggianino's kunst, zal in het duister blijven, totdat de figuur van de Beer eenige vastheid heeft gekregen. Doch het schijnt al te gewaagd om ter wille van al te duidelijk te trekken historische lijnen meesters als Wtewael en Bloemaert terzake van hun manierisme geheel en al uit de onbekende kunst van de Beer te willen verklaren.

De twee jaren, die Wtewael bij de Beer doorbracht, hebben hem blijkbaar niet de overtuiging geschonken, dat hij was afgestudeerd. Want in zijn twintigste jaar besluit hij een studiereis te maken naar Italië. Over deze reis is niets meer bekend dan wat van Mander er van bericht: „Hier naer trock Wtenwael na „Italien en is ghecomen te Padua, bij eenen Franschen Bisschop, te weten, „den Bisschop van S. Malo, reisde en was met hem in Italien twee Jaer, en woonde „daer naer bij hem in Vranckrijck ook twee Jaer. Desen tijt gheduerende heeft „Wtenwael veel dinghen voor den Bisschop gheschildert en al uyt zijnen gheest „oft inventie. Thuis comende heeft tsindert zijn wooninghe altijts ghehouden „t'Wtrecht" etc.

Deze mededeeling is tot nog toe de eenige bron van kennis omtrent die voor Wtewaels ontwikkeling zoo belangrijke reis en zonder die mededeeling zou een aantal schilderijen, dat thans met zekerheid aan hem kan worden toegeschreven, als van Wtewael afkomstig geheel en al onbegrijpelijk zijn.

Over deze reis is nooit iets nader bekend geworden en alle verdere nasporingen zullen ook wel vergeefsch blijven, daar het bisschoppelijk archief van het voormalig bisdom St. Malo, opgeheven in 1801, welk archief zich thans bevindt in de Archives Départementales te Rennes, niets omtrent Wtewael bevat[1]). Nu wij echter door van Mander weten, dat Wtewael zich op die reis te Padua heeft opgehouden, zal hieronder, bij de bespreking van zijn oeuvre, blijken, dat er redenen zijn om aan te nemen, dat Wtewael te Padua den invloed heeft onder-

[1]) Volgens mededeeling van den Heer Bourde de la Rogerie, Archiviste Départementale, die tevens mede deelde, dat uitgebreide studies over het leven van Charles de Bourgneuf waren verschenen.

Zijne Doorluchtigheid Monseigneur Van de Wetering, Aartsbisschop van Utrecht was zoo welwillend de noodige inlichtingen te verschaffen over het vroegere bisdom St. Malo en Harer Majesteits gezant te Parijs waar thans zich het bisschoppelijk archief van St. Malo bevindt.

gaan van de kunst der Bassano's en waar van Mander weet te vertellen, dat Wtewael voor den bisschop vele schilderijen heeft gemaakt en het wel waarschijnlijk is, dat zich daarvan ook thans nog eenige in Frankrijk bevinden, daar mag men veronderstellen, dat de groote „Opwekking van Lazarus" in het Museum te Rijssel, dat sterk aan den stijl der Bassano's herinnert, tot deze van oudsher zich in Frankrijk bevindende schilderijen moet gerekend worden.

Waar Wtewael echter verder in Italië en in Frankrijk zich heeft opgehouden, zal wellicht voor altijd in het duister blijven. Het mag echter wel onwaarschijnlijk heeten, dat hij in het gezelschap van den bisschop Rome heeft bezocht.

Daar heerschte onder Paus Sixtus V (1585—1590) en zijn voorgangers een strenge, onverdraagzame, contrareformatorische, tevens anti-renaissancistische geest. Meesters als Wtewael, die zich nog vermeiden in onderwerpen van heidensche mythologie, waren er uit den booze, en zelfs hun godsdienstige onderwerpen waren verdacht, omdat zij naar het gevoelen van de contrareformatie het goddelijke te veel omlaag haalden in de sfeer van het wereldsche. Een bisschop met zoo iemand in zijn gevolg kon zich zijnerzijds in het Rome van die dagen niet thuis en zelfs niet veilig voelen.

Bovendien heerschte tot onder Clemens VII een voor Frankrijk onwelwillende geest, omdat de Contrareformatie daar niet genoeg steun vond. Een omkeer ten gunste van Frankrijk, geheelenal om politieke redenen, teneinde Spanje niet al te invloedrijk te laten zijn, trad eerst in, toen Wtewael Italië verlaten had en reeds weer terug was in de Nederlanden.

Dat hij in Frankrijk in het bijzonder den invloed van de school van Fontainebleau zou hebben ondergaan, blijkt uit zijn werken zeker niet, en is ook niet waarschijnlijk, nadat hij de veel sterkere kunst der Bassano's in zich had opgenomen. Van de latere school van Fontainebleau, schilders als Nicolas d'Hoey, Dubreuil, Dubois, Fréminet, Jean Cousin fils, Perrier, had Wtewael voor zijn streven naar vrijheid der beweging zijner figuren niets meer te leeren. Bereiken een Fréminet en Dubois somtijds al een breedere voordracht van compositie, in de uitdrukking van het stoffelijke en in het krachtig lichteffect is Wtewael steeds hun meerdere.

De eerste school van Fontainebleau daarentegen zou Wtewael in het bewust decoratieve streven nader hebben gestaan, ware het niet, dat juist dit streven zich in de loop der zestiende eeuw zooveel verder had ontwikkeld, dat Primaticcio en Rosso omstreeks 1590 al weer primitief moesten schijnen.

De veronderstelling, dat Wtewael zijn stijl en met name zijn manieristische sterke bewogenheid der figuren zou hebben opgedaan tijdens deze reis en dit alles slechts een derivaat zou wezen van den een of anderen meester of school in den vreemde, moge hieronder blijken onaannemelijk te zijn.

Wat de uiterlijke omstandigheden van deze „Wanderjahre" betreft, doet zich dadelijk de vraag voor, of Wtewael in dezen tijd Roomsch is geweest. Het staat vast, dat hij later Protestant was en door zijn politieke tegenstanders als ijverig Calvinist werd voorgesteld. Van een overgang tot het Protestantisme is niets bekend, maar de mogelijkheid, dat deze rite heeft plaats gehad, is niet

uitgesloten. Dat zou dan op zijn laatst in het laatste decennium van de 16e eeuw moeten gebeurd zijn, want het ontwerpen van het groote venster met de „Verheerlijking van de Gewetensvrijheid" in de St. Janskerk te Gouda in opdracht van de Staten van Holland, in 1595 kan men niet goed rijmen met de veronderstelling, dat hij toen nog Katholiek was.

Aan den anderen kant is het ook ondenkbaar, dat Wtewael als vurig Calvinist vier jaren lang had kunnen verblijven onder de „familia" van eenen Roomschen bisschop, al is het misschien niet uitgesloten, dat deze een toleranter en breeder houding tegenover andersdenkenden heeft aangenomen dan althans Calvinisten gewoon waren aan den dag te leggen.

Met de vermelding van deze reis is de kleine reeks van gegevens omtrent het leven van Wtewael bij van Mander ten einde. Hij gaat verder met de vermelding van eenige schilderijen, welke hij heeft gezien of hooren vermelden en waarbij hij o.a. vermeldt een schilderij te Amsterdam in het bezit van Wtewaels „cosijn Lucas, schilder van Wtrecht, in „Apelles"". Op welke wijze deze Lucas verwant is aan Joachim, is niet bekend. Op den hieronder gepubliceerden stamboom der familie komt zijn naam niet voor.

Mr. S. Muller [1]) veronderstelt, dat zekere *Lucas Dammertsz*, voorkomende onder de schilders, die in 1569 lid zijn van het Zadelaarsgilde, dezelfde is als deze „Cosijn Lucas"; doch Mr. Muller [2]) verwijst daarbij niet naar de door hem zelf gepubliceerde lijst van schilders, die voorkomen in de „Redevoering, welke Notaris Hoevenaar in 1778 hield en die deze geput had uit een „oud Rekenboek van 't Zadelmakers Gild. beginnende Anno 1367, waar op het jaar 1596 voorkomt: Mr. Lucas (Wttewaall?), die in dat jaar als schilder gevestigd was, en die van der Puyl in 1806 laat gelden als Deken van het Gilde.

Deze Lucas Dammertsz, al of niet dezelfde als „Wtewaels Cosijn Lucas" was de kleinzoon van Lucas van Leyden en behoorde tot de uitgebreide Nederlandsch-Fransche schildersfamilie der de Hoey's [3]). Over hem zegt van Mander in zijn Leven van Lucas van Leyden: „Dese zijn dochters soon *Lucas Damessen* is gestorven t' Wtrecht. A°. 1604, oudt 71 Jaren" (derhalve geboren in het sterfjaar van zijn beroemden grootvader) „was mede een taemlijck goet schilder „gelijck ooc noch is Ioan de Hooy zijn broeder, schilder bij den Coning van „Vranckrijc."

Om ten slotte terug te komen op de reeds uit van Mander geciteerde mededeeling, dat Wtewael behalve de schilderkunst te beoefenen ook nog een vlashandel dreef en daaraan zelfs den meesten tijd wijdde, zij opgemerkt, dat deze vlashandel, zooals alle handel, welke in die dagen verband hield met de kleedij, de bron zal zijn geweest van groote inkomsten, waardoor de grond werd gelegd voor een aanmerkelijk familievermogen. Geven alreeds hieronder te publiceeren acten van schenking den indruk, dat Wtewael zich zeer ruim bewegen

---

[1]) Mr. S. Muller: De Utr. Arch. pag. 59 Voetnoot 4 en pag. 151.

[2]) Mr. S. Muller: De Utr. Arch. pag 14 (voetnoot). Waarom in de tekst „Wttewaell" van een vraagteeken is voorzien is niet duidelijk.

[3]) Vlg. Thieme Becker: Künstlerlexikon, waar echter in voce Lucas Dammerts de Hoey de hypothese van Mr. Muller wordt genegeerd. Aan A. von Wurzbach, Niederl. Künstlerlexikon is zij echter niet ontgaan, zie in Voce Lucas Uytewael.

kon, ook het feit dat zijn dochter Antonietta een huwelijk kon doen met een lid van een der meest welgestelde families in het bisdom Utrecht, wijst hierop. Alles wat met linnen- en vlashandel betrekking had, was te Utrecht geconcentreerd in de buurt der tegenwoordige Choorstraat en Lijnmarkt; maar uit notarieele acten blijkt, dat Wtewaels woonhuis niet daar, maar aan de Oude Gracht, tusschen de Viebrug en de Jacobikerk heeft gestaan. Hoe Wtewael aan dien vlashandel is gekomen, terwijl toch zijn vader ,,glasscrijver" en zijn grootvader notaris was, is niet meer na te gaan. Wellicht is hij hierin opgenomen door een lid van een zijtak der familie, die zelf geen zoons had om de zaak aan achter te laten; in elk geval blijkt uit de Transportregisters te Utrecht, dat op 10 Dec. 1556, Alidt Gerrit Knopendr. Weduwe Willem van Hijndersteyn c.s. transporteeren ten behoeve van Mariken Jan Jansz Wtewael die scrijversweduwe (Joachim's grootmoeder) het huys van outz genaempt Die Munt staande aan de Westzijde in de Lakensnijders (d.i. de Choorstraat, ten zuiden waarvan stond het huis ,,Den bonten mantel"); en uit dezelfde Transportregisters blijkt (blz. 177) dat Jan Jansz WteWale scrijver (Joachims oom) op 30 October 1577 transporteert aan Rycout van Boekhoven een huis aan de Oostzijde van de Lakensnijders, waaruit men zeker wel mag opmaken, dat de Wtewaels van oudsher de hand hadden in dit bedrijf. De vrees der kunstliefhebbers, waarvan van Mander gewaagt, dat de vlashandel Wtewael ten valstrik zijner schilderkunst zou worden, is zeker niet onsympathiek; maar de vraag is in hoever zij gerechtvaardigd was: niet alleen omdat zijn oeuvre, voorzoover men het uit veilingsberichten meent te mogen reconstrueeren toch nog al vrij aanzienlijk is — tegen de 200 schilderijen — maar ook omdat Wtewael in notarieele acten, hieronder aangehaald, nimmer als vlaskoopman, doch bijna steeds als ,,constrijke schilder" werd aangeduid. Hijzelf schijnt dus zijn kunstenaarschap als zijn eigenlijke bezigheid te hebben beschouwd en daarop wijst toch ook zijn ernstige voorbereiding hier te lande en in Italië.

Tot zoover het bericht van Van Mander en de bijzonderheden, die het aanleiding gaf te bespreken. Het slot van zijn levensbericht knoopt op ongezochte wijze aan bij hetgeen de volgende over Wtewael in zijn mededeelingen karige bron heeft mee te deelen; n.l. *Arent van Buchell* in zijn *Res Pictoriae* [1]): waar verluidt: ,,Joachimus de Wael, Ultraject pictor egregius et celebris nisi quod ,,neglectius et remissius artem exerceat, venusta alioqui et variae inventionis, ,,quod testantur esius opera quae non exiguo praetio quotidie distrahuntur, hic ,,praeterquam quod pictoriam exerceat plastica. Adeo excellit ut maximam ex ,,ea laudem iamdudum a magnis et summis ingeniis sit consecutus".

Het aanknoopingspunt met van Mander is behalve hun overeenstemming in uitbundigen lof, de toevoeging, dat Wtewael de kunst slechts ,,*verwaarloozenderwijze*" en als het hem te pas kwam uitoefende. Weliswaar noemt van Buchel den vlashandel hier niet, maar deze is toch zeker wel bedoeld, als hij wil zeggen, dat Wtewael de schilderkunst niet onverdeeld diende.

Hier wordt het niet gekscherend gezegd als door van Mander, maar met

---

1) Aanteekeningen betreffende Kunst en Kunstenaars door G. van Rijn. Oud Holland V, 1887 blz. 149.

klaarblijkelijke spijt; het verwijt klinkt er des te ernstiger door in den mond van een zoo ijverig en ernstig man als van Buchel. Wellicht heeft van Mander zijn kennis omtrent Wtewael, Bloemaert en andere Utrechtsche schilders ontvangen van Van Buchel, die toch het heele land druk bereisde.

Wat overigens den lof betreft, dien Van Buchel hier toezwaait aan Wtewael, schijnt hij hiermee het eenigszins deprecieerend oordeel uit zijn Annotationes, hier boven aangehaald, dat luidde: „Joachimum non extremae artis pictorem" te herroepen.

Deze wel wat vage kwalificatie, die als wij haar goed begrijpen toch moet beduiden, dat Wtewael een schilder van niet al te groot talent was, mag wellicht dateeren uit de eerste jaren van Wtewaels werkzaamheid of althans uit een tijd, toen Buchelius nog niet in staat was deze nieuwe kunst te waardeeren. In zijn „Res pictoriae", particuliere aanteekeningen op allerlei kladpapiertjes, die Van Buchel voor zich zelf op schrift stelde, heeft hij in elk geval zijn vroegere oordeel achterhaald.

Verder legt hij hier evenals van Mander nadruk op de rijke „inventie", waarmede, zij het wellicht onwillens en onwetens, het Romanistisch karakter van Wtewaels kunst is aangeduid. Immers het vrije figurale ontwerpen uit de phantazie is een trek, die de Nederlandsche kunst voor en na de Romanistische periode nooit in sterke mate eigen is geweest, behalve dan in het genre van Bosch en Bruegel.

Dan wijst van Buchel op de hooge prijzen, die Wtewaels schilderijen, nog wel „dagelijks", halen.

Veilingsberichten uit Wtewaels eigen tijd, waarin zijn werken verhandeld worden, zijn er slechts weinige en de prijzen, die besteed werden, moeten natuurlijk met het prijsniveau van dien tijd vergeleken worden. Een maatstaf kan men wellicht ontleenen aan de berekening van Mr. S. Muller, De Utr. Archieven p. 31, die tot de conclusie komt, dat fl. 100.— destijds voor een schilderij een exceptioneel hooge som was en inderdaad worden ook elders maar zelden hoogere sommen besteed, als men de door Dr. A. Bredius gepubliceerde veilingsberichten nagaat. Inderdaad pareeren Wtewaels schilderijen dan nog al eens met hooge cijfers — er zijn zelfs weinig voorbeelden te vinden van meesters die hooger gewaardeerd werden. [1])

Wel merkwaardig is, dat vooral schilderijtjes van kleine afmetingen, welke

---

[1]) Reeds in 1612 wordt een keukenstuk van hem getaxeerd op fl 200.—. Inventaris Marg. Bosmans 14. 12. 1612. Bredius Künstler-inventare blz. 395/6. In 1637 wordt een stuck van Acteon gedaen by Jochem Actueel (sic.!) Achtcant getaxeerd op fl 150. Taxatie Jan Arendsz van Naerden, 11. 12. 1637. Bredius: Künstlerinventare IV, blz. 1230. (Tegenwoordig Coll. Prof. Glaser).

Het „Vonnis van Paris" wordt bij die gelegenheid zelfs getaxeerd op fl 250. In 1667 wordt een „Adam en Eva" op f 280 gewaardeerd.

Keurvorst Friedrich Wilhelm betaalt in 1652 te Cleve een klein schilderij van Wtewael met 800 Reichsthaler, voor welken exorbitanten prijs zijn ruime beurs bij uitzondering goed was. Studien zur Deutschen Kunstgeschichte. Georg. Galland: Hohenzollern und Oranien. pag. 97.

Uit de 18de eeuw zijn de veilingsberichten talrijker:

In 1709 wordt een oordeel van Paris op fl 200 en „Een staande Pallas," levensgroot naakt, geattribueerd aan van Winghen of Wtewael op fl 150 getaxeerd. Taxatie van den makelaar Jan Pieter Zomer aan Valerius Röver. Staatboek van Valerius Röver in de Universiteitsbibliotheek te A'dam.

In 1733, 11 Aug. Veiling Adr. Bout in Den Haag No. 108: De Reusen tegen de Goden strijdende, heel curieus en uitvoerig geschilderd door Wytewael 6 bij 8 d.M. fl 275.

gewoonlijk mythologische onderwerpen tot inhoud hebben, zoo sterk in trek blijken te zijn, terwijl daarentegen de grootere schilderijen, die gewoonlijk bijbelsche onderwerpen behandelen, voor lage prijzen van de hand gaan. Mag wellicht soms de verschillende schilderwijze, gelijk hieronder blijken zal, daartoe aanleiding hebben gegeven, dit is toch niet steeds het geval; waarschijnlijker is, dat de aardige mythologische salonstukjes in salonformaat om die reden meer gezocht waren dan de onhandelbare groote, in hun bruuske opvatting bovendien niet steeds zoo heel teergevoelige bijbelsche tafreelen. Toch wordt bijwijlen ook zulk een schilderij wel eens grootere eer bewezen: In de inventaris, die Mr. J. C. Martens in 1669 opmaakt van zijn schilderijen wordt een ,,Corsnacht" op fl. 500 getaxeerd.

Als van Buchel zegt, dat Wtewaels schilderijen ,,quotidie . . . distrahuntur" dan blijkt daaruit hoeveel grooter het aantal schilderijen van Wtewael geweest moet zijn, dan thans bekend is en dat de kunsthandel in het algemeen veel levendiger was, dan de gegevens waarover men thans beschikt, doen vermoeden.

Het is niet duidelijk, wat Buchelius bedoelt met zijn nazin: ,,hic praeterquam ,,quod pictoriam exerceat plastica."

Ook al stond het vast, dat in het onduidelijke handschrift ,,plasticam" gelezen moest worden, zou nog niet duidelijk zijn, of van Buchel bedoelt, dat Wtewael behalve de schilderkunst ook de plastiek beoefende, of dat hij streefde naar plastisch effect in zijn schilderijen.

Beide zijn waar: het eerste zou men reeds vermoeden als men zijn geteekende ontwerpen voor plastiek leert kennen[1]). Dat hij zich er echter ook inderdaad op toelegde, bewijst het voorkomen van: ,,Een beeltjen sijnde een Neptunesje in kley van Joachim Wttewael geboetseerd . . . fl. 25.—" in de zooeven genoemde Inventaris[2]) van Mr. Jacob Martens van 1669. Al staat dit voorbeeld op zichzelf, het bewijst toch, dat de veelzijdige geest der Renaissance nog vaardig was in Wtewael.

Indien echter het plastisch effect in de schilderkunst bedoeld is, zal bij de bespreking van het oeuvre hieronder gelegenheid genoeg zijn om dit op te merken. Hoe het ook zij, blijft het verband van deze opmerking met het voorafgaande onduidelijk.

Tenslotte zou men gaarne willen weten, wat van Buchel bedoelt in zijn slotzin: ,,de hoogste lof, dien Wtewael sedert lang van de grootste en hoogste geesten

---

Op de veiling Plettenberg te Amsterdam 2 April 1738 gaat een Paris' oordeel constig en uytvoerig 6 × 7½ duim voor fl 220.

Op de veiling Graaf van Wassenaer van Obdam 19 Aug. 1750 in Den Haag: Le combat des géants contre les dieux par Joseph Wittewaal. six pouces sur huit, voor fl. 300.

De magazijncatalogus van W. Lormiers, in Den Haag Dec. 1754 opgemaakt, vermeldt ,,Het oordeel van Paris" met veel beelden en bijwerk 6 × 7½ duim fl. 250.

,,Het Banquet der Goden" 5½ × 8½ duim fl. 285.

,,Een bad van Diana," daar Akteon verandert in een Hert, 6 × 7½ duim fl. 150.

,,De Reuse strijd tegens de Gode", 6 × 7½ duim fl. 337.

Zeer dikwijls worden ook kleinere en zeer kleine prijzen besteed, maar meestal gaan Wtewaels schilderijen toch boven de Utrechtsche stedelijke belasting limiet van fl. 100.

[1]) Zie de lijst der Teekeningen No. 2 en 12; verder het wandmonument op Sch. 25 en de fontein op Sch. 38.

[2]) In deze en andere documenten uit dezen tijd in het bezit van de familie Martens van Sevenhoven blijkt, dat Wtewaels nazaten trouwens vrij veel sculpturale werken kennen, zonder dat echter namen van meesters worden genoemd anders dan eenmaal dien van een onbekenden Mr. Ambrosius.

„zou hebben geoogst". Het zou ons namelijk interesseeren, als van Buchel hier doelt op geschreven getuigenissen over Wtewaels werk. Andere dan die van van Mander zijn ons thans niet bekend, en mogelijk duidt van Buchel o.a. op hem.

Joachim van Sandrart [1]) heeft in zijn Academie der Bau-, Bild- und Malerey-Künste van 1675 een kort bericht aan Wtewael gewijd, dat echter in hoofdzaak aan van Mander is ontleend. Slechts wat hij aan deze ontleening vooraf laat gaan is van Sandrarts eigen hand:

„Joachim Utenwal ware gebohren Anno 1566 zu Utrecht von frommen „ehrlichen Eltern. Sein Vatter ist ein Glaszmahler und aufrichtiger Mann ge-„wesen, welchen (niet den vader, maar Joachim) ich Anno 1626 zur Zeit meiner „Studien daselbst vielmals besucht, indeme er noch bey guten Jahren ware, „auch sehr gern seine kunststück sehen liess, dern er sehr viel und wolwürdige „hatte. Eine seiner Söhne übte sich ebenfalls in dieser Profession und kame „gar weit darinnen, solte (n.l. Joachim) auch wol eine grosse und hohe Wissen-„schaft in dieser Kunst erlanget haben, sofern er ernstlich darbey verbleben „ware, weiln sie sich aber in den Flachshandel zu sehr verliebt und darmit „einen feinen „Reichtum erlanget, blieben sie stille und gute Leute, die keinen „höhern Ruhm verlangten."

Dit is helaas alles, en ware Sandrart zulk een ijverig geschiedvorscher geweest als van Mander of van Buchel, dan zou hij, door zijn persoonlijke kennismaking met Wtewael en zijn zoon, het vele, dat hij met eigen oogen gezien heeft en de wetenswaardigheden, die hij had kunnen navragen, te boek hebben kunnen stellen. Hij heeft het nagelaten en de verloren kans blijft te betreuren. Zijn verzuim maakt hij slechts nog erger door te vermelden, dat hij zeer vele en kostbare kunststukken heeft gezien, zonder deze te beschrijven. Waarin deze bestaan hebben is ook op andere wijze niet meer na te speuren. Een testament of boedelbeschrijving van Wtewael is niet bekend en waarschijnlijk heeft dus een onderhandsche boedelscheiding plaats gehad. Van zijn vier kinderen is de jongste dochter voor den vader overleden; de beide zoons zijn ongehuwd gestorven en het is dus waarschijnlijk, alhoewel niet zeker, dat tenslotte de geheele nalatenschap in het bezit kwam van de oudste dochter Antonietta, gehuwd met Mr. Johan Pater en haar nakomelingen.

Gelukkig zijn boedelbeschrijvingen en taxaties van deze nakomelingeschap bewaard gebleven; en ofschoon natuurlijk niet met zekerheid is uit te maken, wat uit deze boedels eenmaal aan Joachim had behoord, temeer niet daar de Paters tot de aanzienlijkste en rijkste burgerij behoorden, is toch het zeer groot aantal schilderijen, en met name het groote aantal op naam van Joachim of van zijn zoon Pieter opvallend, zoodat men mag concludeeren, dat deze uit Jaachims boedel afkomstig waren. De kostbaarheid dezer schilderijen, door Sandrart vermeld, moge blijken uit de taxatie dezer schilderijen uit den boedel van Pieter Wtewael van het jaar 1661, en van Mr. Jacob Martens in 1669.

Opvallend is, dat Sandrart zooveel lof over heeft voor het werk van Pieter,

---

[1]) Ed. Dr. A. R. Peltzer. G. Hirth's Verlag München 1925. CXXI blz. 154.

dien hij in de laatste zinsneden in één adem noemt met zijn vader. Van zijn werken is thans niets meer met zekerheid aan te wijzen [1]).

Wat Sandrart daarna over hun vlashandel zegt, lijkt weer aan van Mander ontleend te zijn, daar de uitdrukking, dat zij daarin ,,verliefd'' waren, een echo van van Manders spotternij lijkt te zijn.

Dat de Wtewaels geen hoogeren roem zouden hebben nagestreefd, zal wel moeten beteekenen, dat zij teruggetrokken leefden, zonder zich uitermate te roeren in de schilderswereld. Hiermee in overeenstemming is de zinspreuk van Joachim, voorkomende op de wapenschilden van zijn zelfportret en het portret zijner vrouw, dat luidt: ,,Non gloria, sed memoria''. Verder kan wellicht ook de omstandigheid, dat Wtewael slechts een zeer klein aantal leerlingen gehad heeft en dus blijkbaar geen groot atelier-bedrijf heeft nagestreefd, zooals Abraham Bloemaert wel deed, ook in dezen zin worden geduid. Over deze leerlingen vermag alleen het archivalisch onderzoek uitsluitsel te geven. Dit onderzoek is ingesteld door *Mr. S. Muller.*

Hij is de eerste, die over Wtewael weder nieuwe gegevens uit archivalische bronnen, zij het dan ook slechts weinige, aan het licht brengt, in zijn reeds meermalen geciteerde boekje: *De Utrechtsche Archieven*, I. Schildersvereenigingen te Utrecht. Bescheiden uit het Gemeentearchief. Behalve hetgeen hieruit reeds is aangehaald, vermeldt hij, dat Wtewael in 1592 als meester in het Zadelaarsgilde werd aangenomen.

Rekent men dat Wtewael in zijn twintigste jaar het atelier van Joos de Beer heeft verlaten en in zijn vier-en-twintigste terugkeerde uit Frankrijk, dat is dus in 1590 dan heeft hij zich nog twee jaar thuis voorbereid voor zijn toetreding tot het gilde. Hoe die toetreding heeft plaats gehad, de voorwaarden, andere dan finantieele, waarop in het algemeen een schilder toetreden mocht, of hij een proeve van zijn bekwaamheid moest afleggen, en waarin deze proeve in het geval van Wtewael heeft bestaan, daarover blijken deze archieven geenerlei nieuws te bevatten. Welke schilders Wtewael bij zijn toetreding tot het gilde daarin aantrof, blijkt niet uit de Rekening van het Zadelaarsgilde, waaraan Hoevenaer in 1778 de door Mr. Muller gepubliceerde lijst van schilders ontleende. Cornelis Bloemaert, de vader van Abraham, die in 1576 tot meester in het gilde was aangenomen, vertrok in 1591 met zijn zoon naar Amsterdam en is vóór 1594 waarschijnlijk niet teruggekeerd.

Anthonie Blocklandt, in 1577 als meester aangenomen, was reeds in 1583 overleden. Het blijkt niet, dat of wanneer Abraham Bloemaert in het gilde kwam. Eerst in 1611 komt hij voor onder de leden van het in dat jaar opgerichte St. Lucasgild.

Paulus Moreelse komt eerst in 1596 in het gilde, in welk jaar echter Mr. Lucas (Wttewaell ?) reeds als schilder gevestigd was, zonder dat blijkt, sedert wanneer. In 1598 tenslotte komt Peter Volkertsz Both als leerling in het gild. Deze lijst is echter zeker niet volledig, want ofschoon uit de door Mr. Muller als Bijlage IV gepubliceerde lijst van Oudermannen van het Zadelaarsgild van

---

[1]) Zie echter No. 1 van de hieronder beschreven ten onrechte aan J. Wtewael toegeschreven schilderijen.

1402—1611 niet blijkt welke van de daar genoemde namen schilders waren, treft men daaronder in 1580-3, Joos de Beer en Gerrit Splinter aan, die zeker schilders waren.

In 1594 was zekere Blommert, wiens voornaam echter niet genoemd wordt, doch door Mr. Muller voor Cornelis gebouden wordt, deken van het gilde. Verder komen daarin ook nog de namen der volgende schilders voor, van wie verder weinig of niets bekend is: in 1595 Gelis Block, in 1596 en volgende jaren Meerten de Goyer, Wtewaels vroege collega's. Verder komen in de door Mr. Muller als Bijlage V gepubliceerde lijst der leden van het Zadelaarsgilde in 1569 onder de schilders een groot aantal namen voor, die niet voorkomen in de door Hoevenaer gebruikte „Rekeningen". Wie van deze bijna allen geheel onbekende namen, behalve de hierboven reeds genoemde Lucas Dammertsz, die in 1604 overleed, in 1592 toen Wtewael in het gilde kwam, nog in leven waren, is onbekend.

Wie van de in 1611 tot de leden van het St. Lucasgilde behoorende schilders ook reeds in 1592 tot het Zadelaarsgilde behoorden, is ook niet meer te zeggen. De eenigen van hen, die het tot zekere bekendheid hebben gebracht, waren Paul Moreelse, Abraham Bloemaert en Adam Willaerts. De laatste kwam eerst in 1611 te Utrecht.

Mr. Muller memoreert vervolgens het feit, dat Wtewael in 1611 behoorde tot de commissie uit de schilders en beeldsnijders, die tweemaal verscheen voor de commissie uit te Schepenen om te pleiten voor de afscheiding van hun vakgenooten uit het Sadelaarsgilde en te geraken tot de oprichting van het St. Lucasgilde. De geschiedenis van het gilde, de redenen voor de afscheiding en de namen dergenen met wie tezamen Wtewael deze zaak bepleitte, zijn uitvoerig beschreven door Mr. Muller.

Tenslotte brengen „de Utrechtsche Archieven" [1]) eenig, zij het weinig en zelfs nog maar onzeker licht in de vraag, wie Wtewaels leerlingen zijn geweest.

In de „Reeckeninge voor Marten de Goyer ende Jan Segerman als deeckens „van het Schildersgilt begonnen Pauwels bekeringe 1613 ende eyndende Anno „1614," komt onder de post „Ander ontfanck vande Leer-jongens" voor: „*Hen- „rick de Keyzer* [2])" bij Joachim Wtenwael 1 f. X St.

De verleiding is groot om hier te denken aan den beroemden beeldhouwer en architect, zooals o.a. Henri Hijmans [3]) doet als hij zegt: „Wttewael a formé „des élèves par lesquels se distingue surtout Henri de Keyser, le célèbre sculp- „teur et architecte de la ville d'Amsterdam"; te meer daar uit van Mander [4]) blijkt, dat deze zich inderdaad ook aan de schilderkunst wijdde. De verleiding is te grooter, daar er in H. d. K. des Beeldhouwer-Architecten sculpturalen stijl ornamentale elementen voorkomen, die even dicht bij Wtewaels ornamentalen trant als bij dien der Vianens staan. Men denke aan zijn cartouche versiering aan de Tombe van Willem den Zwijger.

[1]) Mr. S. Muller. De Utr. Arch. pag. 98, 101, 119.
[2]) Zonder nader bewijs wordt in Thieme-Beckers Künstlerlexikon de Bentvogel Henrico Caiser. als Hendrik Keyser geidentificeerd met den hier bedoelden leerling van Wtewael.
[3]) H. Hymans: Le Livre des Peintres de Carel van Mander II 318.
[4]) C. van Mander: Leven van Cornelis Ketel.

Onder de kunstenaars van de Renaissance telt Noord-Nederland er maar weinige, die de groote traditie van veelzijdigheid der Italiaansche kunstenaars der hooge Renaissance hebben hooggehouden. Men zou zich kunnen voorstellen, dat de Keyser, zoo hij zich eens wat in de schilderkunst wilde bekwamen, zich tot geen anderen meester in de Nederlanden meer aangetrokken kan voelen, dan tot Wtewael.

In het jaar 1613 zijn zoowel Abraham Bloemaert als Cornelis van Haarlem reeds zoozeer afgeweken van hun oorspronkelijk constructieven schilderstijl en hebben zich dan zoozeer gewend tot de nieuwe algemeene strooming, die picturaal effect nastreeft, dat zij hoe langer hoe verder zich verwijderd hadden van dien schildertrant, waarbij het verband met sculptuur en architectuur nog mogelijk was. Wtewael daarentegen, ofschoon, zooals hieronder blijken zal, ook niet geheel vrij van dat streven, is daartoe nimmer geheel en al bekeerd, hield taaier vast aan de oude idealen en heeft eerst aan het eind van zijn schilders-loopbaan het standpunt bereikt, waar de nieuwere schilderwijze aanknoopt. Te verwonderen is het dan ook niet, dat hij zich, gelijk hierboven gememoreerd, ook onledig hield met sculpturale ontwerpen in eigenlijke plastiek. Het is dus a priori niet ondenkbaar, dat Hendrik de Keyser, als hij zich eens aan het schilderen wilde begeven en daarbij voorlichting wenschte, zich het liefst tot Wtewael zou wenden. Bovendien was hij van Utrecht afkomstig, waar veel van zijn familieleden woonden, en waar hij dus, ook als Amsterdammer, dikwijls kan hebben vertoefd.

Een bezwaar lijkt het echter, dat hier gesproken wordt van „leerjongen", wat men Hendrik de Keyzer, toen in zijn 48ste jaar en op het toppunt van zijn roem moeilijk meer zou kunnen noemen! Ook woonde hij te Amsterdam en kan er dus van een regelmatigen leertijd geen sprake zijn. Weliswaar behoeft dit geen afdoend bezwaar te zijn, aangezien de vermelding in de Rekeningen van het gilde alleen ter zake van het aan het gilde verschuldigde leergeld plaats had en het bedrijf der gilden, zooals door Mr. Muller beschreven, weinig meer beoogde, dan te zorgen, dat de contributie's binnen kwamen (hetgeen alles op zoo kleingeestige wijze geschiedde, dat al kwam zelfs Hendrick de Keyzer om een beetje vriendschappelijk onderricht, het naijverig gildewezen er toch zijn paar stuivers van zou moeten hebben), maar met dat al blijft het leerlingschap van Amsterdams stadsarchitect toch een wat al te merkwaardige zaak.

Daarbij komt, dat er wellicht *een andere, jongere schilder Hendrick de Keyzer bestaan heeft*, die waarschijnlijk uit Utrecht afkomstig was, aangezien de de Keyzers een Utrechtsche familie waren. Deze Hendrick II zou dan dezelfde zijn als zekere Henrico Kaiser, alias Sterkeeker, die voorkomt op een der zes teekeningen met portretten van „Roomse Bent-vogels" in het Museum Boymans te Rotterdam, gepubliceerd in het Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis, bijeengebracht door Fr. D. O. Obreen.

De schrijver laat de mogelijkheid open, al vindt hij het onwaarschijnlijk, dat deze Henrico Kaiser dezelfde zou zijn als de Amsterdamsche stadsarchitect; houdt daarentegen Wtewaels leerling voor een ander dan deze, zoodat gene meer waarschijnlijk identiek zou zijn met den Bent-vogel. Aangezien Obreen dit

artikel in 1881 publiceerde, blijkt dat Hijmans in 1885 er geen notitie van heeft genomen, het althans niet met redenen heeft weerlegd. Siret: Dictionnaire des peintres, 1883, gewaagd niet van deze controversie. Woltmann en Woermann laten in hun Geschichte der Malerei 1888 dit vraagstuk onaangeroerd, ofschoon zij Mr. Mullers Utrechtsche Archieven blijken te kennen. Tenslotte hakt A. von Wurzbach in zijn Niederländisches Künstlerlexikon de knoop door en identificeert definitief Wtewaels leerling met den Bentvogel. Evenwel brengt hij daarvoor geen redenen aan en is zoo inconsequent om onder de literatuuropgave betreffende den stadsarchitect toch weer de plaats uit Mullers Utrechtsche archieven te citeeren.

Omtrent dezen Bentvogel is zoo goed als niets bekend; het staat geenszins vast, dat hij uit Utrecht afkomstig was en het is de vraag of er vrijheid is den naam ,,Kaiser'' uit het quasi-Latijn te vertalen in ,,de Keyser''. Wel zijn sommige voornamen en zelfs ook enkele eigennamen verlatiniseerd in het onderschrift van deze teekening, maar geenszins alle — en de Latijnsche vertaling van de Keyser zou Caesar hebben moeten luiden. ,,Kaiser'' kan dus de oorspronkelijke naam zijn en dan zou de identificatie met Wtewaels leerling moeten vervallen en zou er evenmin reden zijn om de mogelijkheid open te houden, gelijk Obreen doet, dat de Stadsarchitect nà zijn huwelijk nog eens als Bentvogel onder jongere schildersgenooten zou opduiken te Rome.

Blijft tenslotte ook nog de mogelijkheid, dat Wtewaels leerling een geheel andere, en onbekende Hendrik de Keyser is geweest. Een beslissing in dezen is nimmer mogelijk, voordat bewezen is, dat de stadsarchitect in 1613 onmogelijk in Utrecht kan zijn geweest of voor dat omtrent den Bentvogel iets nader bekend is. De zaak is tenslotte van meer belang voor de kennis van Hendrick de Keyzer dan voor die van Wtewael.

In dit verband is er alleen nog op te wijzen, dat von Wurzbach aangeeft, dat de stadsarchitect leerling was o.a. van Abraham Bloemaert, ofschoon niet blijkt, op grond waarvan. Daar de Keyser, Bloemaert en Wtewael ongeveer even oud waren, klinkt de mededeeling niet waarschijnlijker dan Hijmans' bewering, dat de stadsarchitect eenmaal de leerling was van Wtewael.

Prof. Jhr. Dr. J. Six eindelijk gaat in zijn artikel over Hendrick de Keyzer als beeldhouwer [1]) zoover te beweren, dat Wtewaels leerling dezelfde zou zijn als de Keysers zoon Hendrik, die tusschen 1603 en 1607 geboren, in 1613 dan reeds als 6 tot 10-jarig knaapje door zijn al te onwijze ouders naar Utrecht in de leer zou zijn gezonden, voordat hij ,,de lagere school'' kon hebben afgeloopen.

Daarna zou hij in plaats van zijn vader, zooals Obreen nog mogelijk achtte, Bentvogel in Rome zijn geworden. A. W. Weisman zegt echter in zijn Artikel: Hendrik de Keyser en Nicolas Stone, gepubl. in Het Jaarverslag 1911 van het Koninklijk Oudh. Gen. pag. 52, dat de Keysers jongste zoon Hendrik pas in 1613 is geboren, 1633 naar Engeland ging en 1665 overleed: zoodat Six's bewering er naast is.

De beide andere leerlingen van Wtewael: Peter van Winsen in 1614 en

[1]) Gepubliceerd in het Jaarverslag van het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap te Amsterdam 1910. pag. 27.

Rutgertszoon van Bockhoven in 1624 welke Mr. Muller [1]) noemt, moeten, daar van hen verder niets bekend is, met een bloote vermelding volstaan.

De oudere literatuur over de Geschiedenis van de Nederlandsche Schilderskunst biedt over het leven van Wtewael niets nieuws; hoogstens brengt zij een enkele maal onbekende werken aan het licht. Merkwaardig is alleen, dat sommige schrijvers, zeker wel in navolging van elkaar, geheel zwijgen over Wtewael, terwijl zij toch heel wat mindere meesters soms uitvoerig vermelden.

Zoo b.v. Houbraken in zijn: „Groote Schouwburg der Nederlandsche Konstschilders", 1718, dat, al beoogt het een vervolg te zijn op het schilderboek van van Mander, toch zeker geen reden had om Abr. Bloemaert wel en Wtewael niet te noemen. Evenzoo Jacop Campo Weyermans in: De Levensbeschrijvingen der Nederlandsche Konstschilders etc. 1729.

Ook J. van Gool in: De Nieuwe Schouwburg etc. 1751, handelt nog niet over hem, ofschoon hij in Deel II pag. 564 een schilderij, „een godenbanquet" van hem vermeldt.

Eerst J. B. Descamps: La Vie des Peintres flamands, allemands et hollandais 1753 vangt weer aan Wtewael te vermelden, daarbij van Mander trouw volgende.

H. H. Fuszli, Allgemeines Künstlerlexicon, Zürich 1814, volgt wederom van Mander, maar brengt eenige nieuwe literatuur-gegevens aangaande Wtewaels werk.

J. Immerzeel: De levens en werken etc. 1842, is de eerste Nederlandsche auteur, die van Mander gebruikt om over Wtewael te schrijven en geeft weliswaar niet over dezen, dien hij niet kent, maar over zijn tijd- en stijlgenoot Cornelis van Haarlem een verrukkelijke appreciatie ten beste. Ten onrechte laat hij Wtewael in 1624 sterven.

Dr. G. R. Nagler, Neues Allgemeines Künstlerlexicon, 1849, volgt ook van Mander, dien hij echter slordig en onjuist citeert, om op zijn beurt door Kramm te worden gecorrigeerd in een fout, door hem niet begaan; want al vergeet Nagler de noodige conclusie te trekken uit Sandrarts mededeelingen, heeft hij toch nimmer beweerd, dat Wtewael in 1624 zou zijn gestorven.

Doch reeds in 1849 had Georg Rathgeber, Annalen der Niederländischen Malerei, met meer nauwgezetheid van Mander volgend, gegevens verzameld en ook Sandrarts bericht gelezen.

Het oeuvre van Wtewael breidt hij niet onbelangrijk uit, vooral wat teekeningen betreft.

Chr. Kramm, De Levens en Werken etc. 1863 tracht van Mander te verbeteren door in stede van Antonis zekeren Paul Wtewael als Vader van Joachim voor te stellen. Deze Paul, over wiens werk Kramm een en ander meedeelt, was een graveur uit de tweede helft der zestiende eeuw te Utrecht, die portretten en o.a. een reeks van kleine, voor dien tijd van inzinking der graveerkunst niet onverdienstelijke miniatuur-voorstellingen uit de mythologie in ovaal heeft vervaardigd. Of hij aan Joachim verwant was en in welken graad van verwantschap hij tot hem heeft gestaan, is niet bekend.

---

[1]) Mr. S. Muller: De Utrecht. Arch. pag. 101, en 119:

Het feit, dat hij een kaart van de stad Hoorn heeft vervaardigd, kan eenige aanleiding geven tot de veronderstelling, dat hij verwant was aan een verren neef van Joachim, Jacob Wouterszoon Wtewael, die ijzersnijder was aan de Munt te Hoorn. Terecht corrigeert Kramm de in de literatuur van voorheen o.a. bij Fuszli gangbare fout (gevolg van slordige lezing van van Manders bericht, dat Joachim in het jaar, waarin van Mander schrijft, 1604, 38 jaar oud was), die Joachim in 1604 in plaats van 1638 laat sterven, en wijst erop, schoon hem het eigenlijk doodsjaar niet bekend is, dat men toch uit Sandrart had kunnen opmaken, dat Joachim althans in 1625 nog leefde. Verder is Kramm de eerste, die de kennis van Wtewaels oeuvre, ook door autopsie eenigszins uitbreidt.

A. Siret, Dictionnaire des Peintres, 1883, brengt niets nieuws, doch blijkt veel waardeering te hebben, al vindt hij Wtewael, die manieristischer was dan eenig ander, „un peu maniéré."

H. Hijmans daarentegen, die den tekst van van Mander met noten uitgaf in 1885, spreekt van „maniérisme le plus phantastique." Hier zijn Mullers gegevens reeds verwerkt.

De nieuwere literatuur als H. Riegel, Niederländische Malerei; Woltmann en Woermann: Geschichte der Malerei, 1888, leggen meer nadruk op het kunsthistorisch verband, dan op de levensbijzonderheden.

A. von Wurzbach tenslotte, Niederländisches künstleslexikon, die nauwkeuriger gegevens omtrent het oeuvre geeft, begaat nog de fout van Wtewaels huwelijk op het jaar 1603 vast te stellen. Hij vindt Wtewael „ein nicht immer sympathischer Nachfolger des H. Goltzius," van welke navolging echter slechts in geringe mate sprake kan wezen.

De eenige *nieuwe gegevens* omtrent het leven van Wtewael, welke het totnogtoe mocht gelukken bijeen te garen, zijn in weinige punten saam te vatten.

Joachim was gehuwd met Christina van Halen, die blijkens het inschrift op het wapenschild van haar portret in het Centraal Museum te Utrecht in het jaar 1601 drie en dertig jaar oud was en dus in 1568 geboren moet zijn, derhalve twee jaar jonger was dan haar man.

Op bovenvermelden stamboom komt zij voor als dochter van Peter van Halen en Maria van Schroyesteyn. Behalve door deze vermelding en die in de overlijdensregisters te Utrecht, zou haar naam onbekend gebleven zijn, want het portret vermeldt haar naam niet en Buchelius [1]), die haar huwelijk met Wtewael vermeldt, kent alleen haar voornaam als hij schrijft: An°. 1595 „Nuptiae Majales „celebratae Ioachimi Utenwalii, pictoris, ac Christinae . . . ."

Echter is ook het bericht van hun huwelijksaankondiging bekend, dat luidt: „Joachim Antonisz Wtewael, jonggezel en Steyntgen Petersdr. van Halen beyde „van Utrecht, 13 April 1595."

Dit feit moet Mr. S. Muller onbekend geweest zijn, daar hij anders in den Catalogus van het Museum Kunstliefde den datum van dit huwelijk, gesteld op „vóór 1603" wel nader gepreciseerd zou hebben.

Op grond van de portretten van 1601 heeft Muller dus nog niet tot een huwelijk durven besluiten, en is ook met de geboortedata van Wtewaels kinderen, van

[1]) Arend van Buchell: Ed. Brom en van Langeraad pag. 388.

wier bestaan hij toch waarschijnlijk wist door de familieportretten in het bezit van Jhr. J. L. A. Martens van Sevenhoven, die de portretten van Wtewael en zijn vrouw schonk aan het voormalig Museum Kunstliefde, in de war.

1603 is het geboortejaar van het derde kind uit dit huwelijk, Antonietta, wier geboortejaar blijkt uit het inschrift op het wapenschild van haar portret, thans in het bezit van de familie Martens van Sevenhoven. Antonietta is echter niet het oudste kind, gelijk Muller veiligheidshalve veronderstelde, doch het derde. Het oudste kind Peter, werd volgens den stamboom geboren den 5den Juni 1596, een eerzaam jaar na de huwelijksvoltrekking, het bericht van Buchelius en de officieele huwelijksaankondiging bevestigende. Deze oudste zoon is dus vernoemd naar zijn grootvader van moederszijde, van wien verder niets bekend is. Evenwel wordt diens dochter Christina op het portret, dat haar man in het zesde jaar van hun huwelijk maakte, voorgesteld met de rechterhand wijzende op een open houten doosje met een fijne weegschaal, die in den catalogus van het Museum Kunstliefde wordt verklaard als een muntgewicht. Ofschoon wellicht ook aan een apothekersweegschaaltje gedacht zou kunnen worden, is de interpretatie van het instrumentje als muntgewicht aanlokkelijk, omdat het voorwerp schijnt te suggereeren het vak door haar vader beoefend, en het muntmeester- en ijzersnijdersbedrijf in Wtewaels familie althans zeer inheemsch was, daar drie leden ervan het beoefenden. Mr. Muller noemt in zijn Utrechtsche Archieven een Willem Adamsz van Halen, Antijcksnijder en lid van het schildersgilde St. Lucas in 1611, die een groot aantal leerlingen heeft gehad.

Het is echter niet uitgesloten, dat dit muntgewicht alleen te beduiden heeft, dat aan Christina als huisvrouw de zorg over de finantiën competeerde en zij had toe te zien, dat haar geen besnoeid geld in de hand werd gestopt. Het wapendevies op haar portret, thans niet meer zichtbaar, is helaas niet nader beschreven in den catalogus van „Kunstliefde", maar het feit, dat zij dezelfde spreuk „Non gloria, sed memoria" voert als haar man, doet vermoeden, dat zij ook met het wapen van haar man was afgebeeld. Van Christina, wie en hoe zij was, is verder niets bekend en men is daarvoor op zijn phantasie en gelaatkunde aangewezen bij het aanschouwen van haar portret.

Zij heeft haren man vier kinderen gebaard, die zij alle heeft zien groot worden en bij haar dood, op 20 April 1629 volgens de Overlijdensregisters, op 7 April volgens den stamboom, alle aan haar man heeft achtergelaten.

De oudste zoon Peter is 16 Jan. 1660 op 63-jarigen leeftijd overleden.

Op het portret, dat zijn vader in 1628 naar hem schilderde, is hij als schilder afgebeeld met palet en penseelen in de hand. Sandrart noemt hem als schilder in één adem met zijn vader naar aanleiding van zijn bezoeken ten hunnen huize in 1625.

Werken van hem, uit andere bronnen niet bekend, worden vermeld in den inventaris van 1669 van den inboedel van Mr. J. Martens en Aletta Pater.

In de „Liquidatie, schijdinghe, en dijlinghe, (van 1656) van den ghemeene „boedel van Salig. Mr. Johan Pater in sijn leeven scheepen deeser stadt en „Salig. Juffr. Antonetta Wttewael sijn huysvrouwe naer gelaten gemaecht tussen „Juffr. Hillegonda Paters en D. Johannes Hondius bedienaer des Heyl. Evan-

„geliums tot Maerssen als man en vooght van Christina Paters sijn waerde huys-„vrouw ende de Hr. Peter Wtewael, raedt en vroedschap ende out scheepen „deeser steede, als Mombaer oover Juffr. Aletta Paters, 't saemen hare naer „gelaetene dochters en universele erfgenaeme van haer Salig. vader en moeder „verschreeven, soo als een eijgelijcke 't sijne bij blinde lootinge toe gevallen is", komen verschillende stukken van Joachim Wtewael voor en één van P. Wttewael.

Eveneens is dit het geval in de „Liquidatie ende scheijdinge van den gemenen „boedel van Mr. Johan Pater ende Antonetta Wtewael" van het jaar 1656.

In de „Estimatie van de meubile goederen van den boedel des Heeren Pieter „Wtewael zal^{r} gedaen bij de erfhuysmeesters Jan van Heimenberg ende Jan „Lambertsz. op den 5°, Martij 1661, geestimeert op Dinghsdagh den 5 Martij „A°. 1661 ten huyse van de E. Heer Borgemeester Nellesteyn" etc. komen schilderijen voor van Jochum Wtewael, van Peter Wtewael, van den ouden Wtewael en van Wtewael zonder meer.

In de „Cedulle van de meubile goederen van den Heere Pieter Wtewael zalr. „Joffr. Aletta Paters onder de letter A toegeloot. Gedateert den 20 April 1661" met de bemerking: „Dese schilderijen zijn ma seur Aletta Paters te loote ge-„vallen op den 6 Martij 1661 ten overstaen van neef Albert ende nichte Gonda „van Benthem" komt onder N°. 8 voor een schilderij, voorstellende „Twee kinderkens van Pieter ende Jan Wtewael."

Met name worden Peter weder schilderijen toegeschreven in de „Cedulle „van de meubile goederen Joffr. Hillegonda Paters toegeloot onder de Letter B, 20 April 1661."

In de Boedelcedulle etc. van 25 Dec. 1669. Van Mr. Johan van Nellesteyn Out Burgermeester der Stadt Utrecht, als weduwenaer ende boedelharder van „Jo^{e} Hillegonda Pater", waarin later zijn opgenomen de schilderijen, welke hingen in hun huis, thans Christelijk gymnasium, komt de naam van Peter niet voor, maar worden sommige schilderijen toegeschreven „aan den ouden Wtewael", andere aan „Wtewael".

Met dat al is er van het werk van Pieter Wtewael niets meer aan te wijzen [1]), noch is er iets bekend over zijn loopbaan als schilder.

Tot aan zijn dood heeft hij deel gehad in de stedelijke regeering:

Hij werd Raad in de Vroedschap [2]) in zijns vaders plaats den 1° October 1636 en bleef dit totaan zijn dood, hij werd schepen den 2° October 1642 en Gecommitteerde ter Beschrijving den 27° Februari en den 2° November 1643; 26° Maart 1644 en 2° April 1649 [3]). Hij bleef ongehuwd; zijn zeer aanzienlijke inboedel werd den 5 Maart 1661 ten huize van den burgemeester van Nellesteyn getaxeerd door de erfhuismeesters Jan van Heimenberg en Jan Lamgertsz, waarbij blijkt, dat er ongeveer 70 schilderijen zich bevinden in den inboedel. Daar hij de langstlevende van Joachims kinderen is en zijn reeds overleden oudste zuster de eenige was, die gehuwd was en kinderen had, werd zijn in-

1) Behalve het hierboven reeds gememoreerde No. 1 der lijst van ten onrechte aan Joachim toegeschreven schilderijen.

2) Resoluties van de Vroedschap.

3) Ididem.

boedel bij loting ten overstaan van bloedverwanten Albert en Gonda van Benthem verdeeld tusschen de kinderen dier zuster. Deze waren drie in getal: de oudste Hillegonda Pater was geboren 25 Maart 1632 en gehuwd met burgemeester Johan van Nellesteyn; de tweede Christina Pater was ook nog tijdens het leven van haar grootvader Joachim geboren, den 27 October 1636 en gehuwd met Johannes Hondius, predikant te Maerssen; de derde Aletta Pater huwde nà 1656 (in welk jaar haar oom Peter Wtewael als „mombaer" over haar optreedt ter zake van de „Liquidatie, schijdinghe en dijlinghe van den ghemeene boedel" van haar ouders) met Jacob Martens. Kleinzoons heeft Joachim niet gehad en zijn naam leeft dus slechts voort langs oudere takken van de familie. Van de drie kleindochters blijken [1]) slechts twee n.l. Hillegonda en Aletta uit den boedel van haar oom Peter te erven; waarschijnlijk was Christina dus kort na haar huwelijk overleden.

Joachims tweede zoon Jan werd geboren den 25 Augustus 1598 en is overleden den 2° Februari 1652. Wat hij gedaan heeft is niet bekend, behalve dat ook hij wel eens schijnt geschilderd te hebben; hij heeft geen deel genomen in de stedelijke regeering; hij bleef ongehuwd; een boedelbeschrijving bij zijn besterf is niet bekend, noch blijkt het, wie zijn erfgenamen waren.

Op het portret, dat zijn vader naar hem schilderde, komt hij niet als schilder voor, maar houdt hij een open boekje in zijn rechterhand.

De oudste dochter Antonietta werd geboren den 31 Januari 1603; zij huwde voor of in het jaar 1625 met Mr. Johan Pater, schepen van de stad Utrecht geboren in 1595, dien zij reeds in 1642 door den dood verloor; zij overleefde haren man dertien jaren en overleed den 7° Juni 1655. In hun huwelijk hebben zij vele tegenslagen gehad, die ook voor hunnen vader Joachim zeer smartelijk moeten zijn geweest.

Het familieregister van Mr. Pater vermeldt, dat 6 Juni 1626 Teuntgen W. bevallen is van een jonge dochter, die op 7 Juni wordt gedoopt en Hillegond genoemd naar Paters moeder. Doch 20 Augustus daarop sterft het kind reeds en wordt in de Buurkerk begraven. „Gevaders" waren Joachim Wtewael „en zijn huysvrou", die haar (Hillegond) tot „pillegave" vereerd hebben zes zilveren lepelen.

Den 27° Augustus 1627 wordt een zoon Hendrik geboren en krijgt als pillegave „vergulde schroeven" en een zilveren bierbeker! [2])

9 Februari 1629 wordt een dochter Christina geboren, die echter reeds 25 April sterft. Zij was ten doop gehouden door grootvader Joachim en dan geeft deze „in plaats van een pillegave" zes zilveren lepelen wegende 23 loot, waard 34 gulden en 2 stuivers.

Twaalf dagen voor den dood van zijn derde kleinkind verliest Joachim zijn vrouw door den dood. Christina van Halen overleed 13 April 1629 op „beloken Paschen", d.i. Zondag na Paschen, en zij werd 19 April des voormiddags in de Buurkerk begraven.

---

[1]) Blijkens de bescheiden, hierboven aangehaald, uit de familie papieren der familie Martens van Sevenhoven.

[2]) Voetstukken van bekers met schroefdraad, waarop de beker kon worden geschroefd. Groot Ned. Woordenboek.

14 Februari 1630 wordt een dochter geboren en wederom Christina genoemd. „Gevaders waren Eva (haar tante) en Peter Wtewael (haar oudste oom) in „plaetse van Vader Wtewael."

25 Maart 1632 wordt weder een dochter geboren en weder Hillegonda genoemd „Gevaders waren vader Wtewael en Eva Wtewael", die „in plaats van een pillegave" fl. 60. schenken.

30 Augustus 1635 sterft intusschen Joachims jongste dochter Eva, die 23 Januari 1607 geboren, op ruim acht en twintig-jarigen leeftijd ongehuwd ten grave is gedaald. Op het door haar vader in 1628, dus op haar 21-jarigen leeftijd geschilderd portret ziet zij er ouwelijk, zoo niet ziekelijk uit. Zij werd in de Buurkerk begraven, en om de maat vol te meten, sterft het 1 September dus twee dagen na haar „gevader" Eva nu ook Joachims tweede, Christina genoemde kleindochter [1]).

Een Christina zal er echter wezen en in haar moedigen strijd tegen den dood brengt Antonietta of „Teuntgen", als zij ook wel genoemd wordt, den 27 Oct. 1636 een derde Christina ter wereld, en niet tevergeefs, want deze dochter blijft evenals Hillegonda II in leven en huwt later met den predikant Hondius.

Gevaders bij haar doop waren Peter Wtewael en juffrouw Maria van Hemert. Joachim was in dien tijd ongesteld, daar hij den eersten van dien maand wegens indispositie ontslag vroeg als Raad in de Vroedschap.

Nog een kleindochter zou Joachim geboren zien worden n.l. Eva, die drie maanden voor Joachims dood het levenslicht zag en bij wier doop Joachim nog als gevader optreedt. Dit kind is echter op 10-jarigen leeftijd weer overleden.

Joachim zelf sterft volgens een aanteekening van zijn schoonzoon in zijn familieregister den 1° Aug. 1638 en wordt Dinsdag 7 Augustus begraven in de Buurkerk „Oudt omtrent 71 jaren".

De geboorte van zijn laatste kleindochter Aletta op 1 April 1641, die later met Jacob Martens zou trouwen, heeft hij dus niet meer beleefd, evenmin als het vroegtijdig overlijden van zijn eenigen schoonzoon, die 4 December 1642 overleed en in de Buurkerk begraven werd. Deze aanteekening moet Antonietta zelf gemaakt hebben, evenals zij tien jaar later den 2 Februari 1652 toevoegt: „Jan Wtewael mijn broeder begraven in de Buyrkerck, oudt omtrent 54 jaar."

Drie jaar later, den 7° Juni 1655 overleed zij zelf, nalatende, als men de balans van haar familieregister opmaakt één zoon: Hendrik en drie dochters: Hillegonda, Christina en Aletta. Hendrik wordt echter bij bovengenoemde „Liquidatie, schijdinghe en dijlinghe" in 1656, betreffende zijner ouders inboedel, niet meer genoemd en dus moet hij in 1655 of 1656 overleden zijn, als niet zijn vroeger overlijden door zijn ouders vergeten is geboekt te worden in hun familieregister. Bij deze boedelscheiding treedt Hillegonda zelfstandig op, daar zij alsdan 24 jaar oud „mondig" is geworden. Of zij toen al gehuwd was, blijkt niet uit den titel der „Liquidatie"; in elk geval treedt haar man, burgemeester Johan van Nellesteyn, niet voor haar op als man, zooals Ds. Joh. Hondius te Maarssen wel

[1]) Uit dezen tijd dateert waarschijnlijk het in erfscheidingen dikwijls vermelde schilderij voorstellende: „Een doot kindtie".

blijkt te doen als „man en vooght" van haar zuster Christina, die in 1656 twintig jaar oud was en dus wellicht nog niet mondig.

Haar jongste zuster Aletta is dan vijftien jaar oud en wordt bij de boedelscheiding vertegenwoordigd door haar oom Peter Wtewael als „Mombaer". Nadat deze zelf in 1660 overleden is, blijken slechts twee kinderen Hillegonda en Aletta in zijn erfenis te deelen. Als de familiepapieren niet onvolledig verzameld zijn, zoodat wat haar beiden onder letters A en B wordt toegeloot, niet nog moet worden gecompleteerd met lijsten C en D voor haar broeder Hendrik en haar zuster Christina Hondius, dan moet worden geconcludeerd, dat deze beide inmiddels zijn overleden en bevreemdt alleen het ontbreken van hun doodsbericht. Echter bevatten de lotingslijsten A en B tezamen slechts 43 nummers wat betreft het hoofdstuk schilderijen, etc. terwijl op de hierboven reeds genoemde Estimatie der betreffende nalatenschap 63 nummers schilderijen etc. voorkomen.

Weliswaar worden sommige nummers dezer Estimatie in de lotingslijsten gecombineerd en anders gegroepeerd en worden soms andere aanduidingen voor de schilderijen gebezigd, maar tenslotte lijkt het toch niet of de lotingslijsten alles representeeren, wat in de Estimatie voorkomt, en zou men dus moeten concludeeren, dat een deel van de betreffende schilderijen tevoren was verkocht of weggeschonken, of anders, dat er althans nog één derde erfgenaam moet zijn geweest, van wien geen lotingslijst meer voorhanden is.

Als na het overlijden van Hillegonda van Nellesteyn geboren Pater op 25 December 1669 haar man in 1671 een „Boedelcedulle staat en inventaris" laat maken, blijkt deze onder 101 nummers niet minder dan 127 kunstvoorwerpen, bijna alle schilderijen te bevatten.

Nu zijn van haar uit de familiepapieren twee erfdeelingen bekend: de eerste in 1656 betrof een reeks van 44 nummers schilderijen, waarin zij met haar twee andere zusters deelt; daaruit zal zij dus ongeveer 15 schilderijen hebben geërfd; de tweede in 1661 betrof een reeks van 63 nummers, waarvan zij bij loting 23 nummers toegewezen krijgt. Tezamen zijn dit ongeveer 38 schilderijen. Het aanmerkelijk verschil met het groote aantal, dat bij haar dood in het bezit van haar en haar man blijkt te zijn, kan niet slechts verklaard worden door den klaarblijkelijken aanbreng van haar man uit familiebezit. Ofschoon verdere aankoop in zoo ruime mate niet uitgesloten is, is het toch waarschijnlijker, dat tot dezen aanwas onbekend gebleven erfenissen hebben bijgedragen.

Of Hillegonda van Nellesteyn kinderen en verdere nazaten heeft gehad, blijkt niet uit de beschikbare familiepapieren, maar weldra blijken zoowel uit haar schilderijenbezit, als uit dat van haar zuster Aletta Martens, geboren Pater, sommige schilderijen in het bezit van anderen, die niet tot de familie behoorden, te zijn overgegaan en tenslotte blijken sommige schilderijen uit het bezit der van Nellesteyns in dat der familie Martens te zijn overgegaan, zooals bijv. de conterfeitsels van Peter, Jan en Eva Wtewael en van Mr. Johan Pater en zijn vrouw.

Tot zoover de weinige gegevens, die aangaande de persoon van Wtewael en omtrent zijn gezin en nazaten te vinden waren.

Omtrent zijn *maatschappelijk leven* zijn slechts enkele gegevens, uit notarieele acten geput, en die daarvan den globalen inhoud vormen, weer te geven:

Uit de ,,Registers van Transporten en Plechten" in dato 2 November 1619 (No. 253) blijkt dat: ,,Hillegondt Aelberts wede van Claes Willemss van Rij woenende binnen Utrecht geassisteert met Reyer Bartss van Vlooten haeren gecoren voocht transporteerde Joachim Wtenwael borger t'Utrecht ende sijne erffgenamen die allinge huysinge ende hoffstede . . . . etc, staende ende gelegen tusschen de Viebrug ende Sint Jacobsbrug aan de Westzijde den graftenz. . . etc. daer den ontfanger selver met zijne gang Z.W. en Mr. Henrick van Dompselaer N. W. naast gelegen zijn, etc."

Hieruit, zoowel als uit de navolgende acten blijkt, waar Wtewael te Utrecht heeft gewoond. Zijn voormalig woonhuis moet dus gezocht worden ter plaatse, waar thans zich de ,,Rembrandt-bioscoop" verheft, door dezen naam Wtewael de eer van het peetschap besparende.

Dit woonhuis is als onverdeelde nalatenschap in het bezit van Wtewaels nakomelingen gebleven tot 29 Mei 1667 toen ,,D'heer Mr. Johan van Nellesteyn ,,out burgemr ende schepen deser stadt als man van Hillegonda Paters en Mr. ,,Jacob Martens mede als man ende voocht van Aletta Paters transporteeren aan Mr. Johan van Zuylen, r.i.d. Vr. seeckere huysinge . . . aan tween bewoont . . . ,,staende alhier te Utrecht aan de Westzijde van de Oudegraft tusschen de Vie- ,,en Jacobibrugh daer Thyman Willemss. Mr. metselaer Zuydwaerts en Sr. ,,Egbertus van Cleeff noortwaerts naest gehuyst ende geerft sijn."

In het jaar 1624 treedt Wtewael op als momber over de kleinkinderen van zijn broeder Jan, den burgemeester van Utrecht:

W. z. 4: ,,Inventaris doen maecken bij Jan Wttewael ende Anthonia Wttenwael sijne Suster, mitsgaders Joachim Wttenwael, als testamentaire gestelde ,,momboir neffens den voors. Jan Wttenwael voor Frederik ende Yda, on- ,,mundighe kinderen van Zal. Maria Wttenwael, ter presentie ende overstaen ,,van Mr. Johan van der Wel, Generael Mr. van de Munte der Grootmog. ,,Heeren Staeten Generael, als oom ende momboir, van 's vaders zijde over ,,d'selve kinderen, t' saementelijck geïnstitueerde erffgenamen van de heer ,,Johan Wttenwael, in zijn leven eerste Borgemr indertijt der stadt Utrecht, ,,die in den Heere gerust is op den VIIen October 1630 ende Antonia Bruynincxdr. ,,sijne huysfr. die in den heere gerust is op den VIIIen Juny 1624 van alle de ,,goederen, roerende ende onroerende, met schult ende onschult, nyet van alles ,,wtgesondert, sulcx die bij de voors. Johan Wttenwael, ende Anthonia Bruynincx ,,metter doot geruympt ende naegelaeten ende bij den selven heere Johan Wtten- ,,wael, tot op zijn sterffdach voorss. toe in lijfftocht beseeten zijn, in crachte ,,van seeckere reciproce lijfftochte tusschen heml. op den XXIen September ,,1604 voor Jacop van Herwaerden notaris ende seeckere getuygen in crachte ,,van octroye 'shooffs van Utrecht opgericht, ende dit alles, behoudens een ,,yder sijn vorder ende goet recht" etc.

In dezen inventaris komen ook een aantal schilderijen voor, echter alle zonder vermelding van den maker.

Op 14 Maart 1630 doet Wtewael een vrij belangrijke philanthropische schenking, waarvan acte bij Notaris Wolfhard Zwaerdecroon:

„Joachim Wtenwael constrijcke schilder t'Utrecht verklaart bij gifte onder „de levende geschonken te hebben ten behoeve van de armen Poth St. Jacobs „t'Utrecht voor d'eene ende St. Martensgasthuys in de Weert voor d'ander „helft den eigendom van vier cameren ende erven staende en gelegen in de „Sandstraet t'Utrecht, gekoft den VI September 1625 voor f 500.—.

„Gedaen t'Utrecht ten huyse van den comparant staende tusschen de St. „Jacobs en de Vybruggen ter pr.ntie van Peter en Johan Wtewael."

Op den 3e Maart 1632 verkoopen Matthijs van Lienden, Joachim Wtewael en Jan Hermansz als kerkemeesters een graf in de St. Jacobikerk.

In hetzelfde jaar op den 26° October begaat Wtewael een pijnlijke vergissing:

Op dien datum wordt voor Notaris van der Waay een acte gepasseerd van den volgenden inhoud: „Joachim Wtenwaell, raet in de vroetschappe deser „stadt ende Elisabeth Wtenwaell, weduwe Rogier Boddam, mede bloedverwanten „van Jacob Woutersz Wtenwaell, in zijn leven ijzersnijder in de Graeffel. Munte „tot Middelburch in Zeelant" etc. . . . . krijgen machtiging om de erfenis in ontvangst te nemen.

Maar op 8 Maart 1633 worden de vermeende erfgenamen gedwongen te retireeren: „Joachim Wtenwaell ende Elisabeth Wtenwaell wede Rogier Boddam „verklaren nyet anders te weten of zy waren de naeste bloetverwanten en alsulx „ab intestato erffgenamen van Jacob Woutersz Wtenwaell in zijn leven ijser„snijder in de Graeffel. Munte binnen Middelbourch in Zelandt ende aldaer „overleden — doch verstaen hebbende dat Jacob Pouwelsz. Wtenwaell cum ss „isersnijder van Westfrieslant, wonende tot Hoorn, haerl. neve den overledene „in bloede naerder waeren als zij compten" etc. . . . . zien af van de erfenis.

Elisabeth komt wel, doch de beide ijzersnijders in de Munte te Middelburg en Hoorn komen niet voor in den hierachter gepubliceerden geslachtsboom der familie Wtewael, aangezien de afstamming van de uit dezen geslachtsboom bekende leden der familie nergens blijkt. Wel blijkt echter uit een acte verleden voor Notaris Splinter van Hamersfelt op den 9 Aug. 1589, dat Jan Anthonisz Vuytenwaell notaris van 1594—1627 en burgemeester van Utrecht, de broer van Joachim een neef was van Jacob Wouterss. Vuytewaell.

Een op zichzelf staande finantieele transactie wordt vastgesteld in de volgende acte:

„Op huyden, den 5en Martij des jaers XVI C. vijff ende dertich, compareerde „voor mij, onderschreeven, notaris ende de getuygen nabenoempt, de Ed, „Joachim Wtenwael, constrijcke schilder t'Utrecht, mij, notaris, wel bekent, „ende verklaerde door handen van Frans van Hemerden, sone van Sr. Willem „Gijsbertus van Hemerden ende Belichen de Veer, sijne huysfrouw, geconten„teert ende vernoecht te sijn van sekere drie hondert gulden capitaels ende „drie jaren renten van dien, die Willem Gijsbertus van Hemerden voornoempt „gedurende 't leven van de voornoemde Belichen de Veer van hem comparant „op den 3e July 1613 opgenomen hadde jegens renten den penning XVI (= $6^1/_4$%) „ende daarvoor Anna Willemsdr. weduwe van Za. Gysbert Martenss van He„merden, haer op den Xde May 1624 borge geconstitueert hadde . . . .

„Aldus gedaen t' Utrecht ten huyse van den comparant, staande aan St. Jacobs- „brugh, ter pressentie van den E. Welgeleerden Mr. Johan Pater, schepen der „stadt Utrecht ende Sr. Peter Wtewael, sijns comparants respectieve swager (= schoonzoon) ende zoon, de getuygen hiertoe versocht" [1]).

Op den 22° Augustus 1637 transporteert Sr. Joachim Wtewael, schilder „t'Utrecht aan Ds. Joanni Breyeris, bedienaer des Goddel. Woorts binnen Utr. „een coopmans rentebrief van f 1200 kapit. etc. gepasseert ten huyze van voors. „Wtewael staende aan de St. Jacobsbrugge ter printie van Peter Wttewael, „Raed in de Vroedschappen der Stadt Utrecht en van Johan Wtewael [2])."

Joachims handteekening onder deze belangrijke schenking, een jaar voor zijn dood, is nog steeds zooals zij in al de voorafgaande jaren was geweest.

In dato 13 Augustus 1638 vermelden de Overlijdensregisters:

„Joachim Antoniszoon Wttenwael Oudtraedt deser stadt, nalatende echte „mundige kijnderen."

Het waren er drie na het overlijden van de jongste dochter Eva, drie jaar voor Joachims dood, n.l. Peter, die bij zijns vaders overlijden 42 jaar oud was, Jan, 40 jaar oud en Antonietta gehuwd met Paters, oud 35 jaar.

Zij schijnen nog jaren lang erfgenamen in den onverdeelden boedel huns vaders gebleven te zijn, immers in een acte op 2 Januari 1646 (fol. 1) verleden voor Notaris Gerrit van Waey, heet het: „Compareerden Peter Wttewael, „schepen in der tijt ende raet in de Ed. Vroetschap deser stadt ende Johan „Wttewael gebroeders, mittsgaders Antonetta Wttewael haerl. zuster, wede en „boedelharster van za, d'here Mr. Johan Pater, in zijn leven mede schepen „deser stadt, tezamen universeele erffgen. van za. Joachim Wtenwael haerl. „vader, in leven mede raet in de welgemelte Ed. Vroedschap. Ende constitueerden „ende maeckten machtich mits dezen Sr. Joannis Wijbrants coopman tot Am- „stelredam, omme in haerl. name van heren Bewinthebberen van de geoctro- „yeerde O. I. Compie ter camere tot Amstelredam voorss. te ontfangen de repar- „titie van 22½ ten honderd in banco ofte banckgelt ende dat over d'capitale „actie van negenhondert K. guldens, enz."

Aangaande Joachims *schilderarbeid* moge nog het volgende worden gememoreerd, ontleend aan de „Excerptie uit de oude Rekeningen der Ridderlijke „Duitsche Orde Balye van Utrecht, voor de kerkhervorming." Utrecht C. H. E. Breyer 1895 door De Geer van Oudegein: pag. 16: Na een beschrijving van het kostbare bezoek van Leicester, volgt:

„Meer vroolijkheid bracht de gravin van Meurs in het Duitsche Huis, wan- „neer zij daar wel eens kwam banquetteeren en er een bijzonder behagen had „in de conterfeitsels van „den Grooten Turk ende Turkesse", weshalve de Lands- „commandeur dan ook de hoffelijkheid had daarvan door den schilder Jochim „Utte Wael twee schilderijen te doen vervaardigen en die aan de genadige „vrouwe aan te bieden."

De schilderijen zijn thans niet meer bekend, maar op deze voorbeelden zijn

[1]) Voor Notaris Wolfhard Zwaerdecroon.
[2]) Voor Notaris Frederic Zwaerdecroon.

wellicht geinspireerd de zeer Turksch voorkomende typen op een der teekeningen van Wtewael in de Albertina, hieronder besproken.

Wat *het politieke leven* van Wtewael betreft, is weinig meer bekend, dan dat hij van 25 Januari tot 28 April 1610 raad der stad is geweest en van 1 October 1632 tot 1 October 1636 Raad in de Vroedschap, waaruit hij op zijn verzoek „wegens indispositie" is ontslagen.

Over zijn raadslidmaatschap in het jaar 1610 spreekt de onbekende schrijver van het handschrift in de Bibliotheek der Remonstrantsch Gereformeerde Gemeente te Rotterdam [1]) waarin aan Hugo Grotius, destijds te Parijs, inlichtingen werden verstrekt aangaande de personen, die betrokken waren bij de Magistraatsverandering te Utrecht in het jaar 1618.

Daaruit blijkt, dat Joachim, zoowel als zijn broeder Jan als o.a. Pauwels Moreelsz behoorden tot degenen, die den 22sten Juli 1618 ongevraagd voor de Raad der stad verschenen om aan te dringen op verandering van de magistraat, tengevolge waarvan met de hulp van Prins Maurits op den 26sten Juli de Raad werd vervangen door een nieuw college, de Vroedschap.

In deze Vroedschap nam Joachim niet onmiddellijk deel; wel zijn broeder Jan en ook Moreelse. De karakterschetsen, die de schrijver van al deze personen aan Grotius verstrekt, zijn over het algemeen bijtend scherp, hetgeen bij zoo hoog oplaaiende politieke hartstochten ook van een partijganger der Remonstranten niet te verwonderen is. Bijna allen worden meedogenloos „van falsité beschuldicht". Wat wij van Wtewael zegt, is nog betrekkelijk gematigd: „Joachim „Uytewael, broeder van Jan Antonisz Uytewael, daarvan hiervoren op het cijfer „22 geseyt is, is een schilder, hebbende hun soo in den jare 1610 als daernae „ende in de leste alteratie tegens sijne wettelicke overheyt gestelt ende met de „hoofden van de factie gevoecht, sonder eenigen last veranderinge van regeringe „in de leste alteratie versocht, daerover hij mede van falsité is beschuldicht; „is ook seer partiael in de Calvinische religie."

Wat betreft Joachims Raadslidmaatschap in 1610: dit valt in de periode, waarin de sedert 1573 ter verdediging van de stad opgerichte acht vendels der gewapende burgerij zich lieten gelden om de zittende Raad tot aftreden te bewegen en daarvoor een nieuwe in de plaats te stellen, die door de hoplieden der vendels werden genomineerd [2]).

Het betreft hier een beweging van de Utrechtsche burgerij, die beoogde de haars inziens achtergestelde belangen der burgerij, als te zware belastingen, het verschuiven der nering vanuit Utrecht naar het platteland, het veronachtzamen van privilegiën, te redresseeren.

Waar de Raad zichzelf door adoptatie aanvulde, kon de burgerij zich wel niet anders dan op deze wijze laten gelden.

„1610 en daerna" zegt de schrijver: waarschijnlijk doelt hij daarmede op Joachims deelneming in de actie in 1611 tot afscheiding der schilders van het

---

[1]) Medegedeeld door Mr. W. Bezemher in Deel XVII van de Bijdragen en Mededeelingen van het Historisch Genootschap.

[2]) Zie hierover: Dr. D. A. Felix: Het Oproer te Utrecht in 1610. (Academisch proefschrift. — R. U. Utrecht)

Zadelaarsgilde, toen hij een der drie gecommitteerden was, die voor de commissie uit de Raad deze zaak kwamen bepleiten.

Ook in dezen toont Joachim zich een vooruitstrevend man, die wist in te grijpen in onhoudbaar verouderde toestanden. In 1618 is hij weer onder degenen, die het initiatief nemen. Het ging tegen den al te grooten invloed van de Ridderschap, die de macht van de stad vreezende, het zwaartepunt zooveel mogelijk buiten de stadswallen trachtte te verleggen, waartegen de burgerij zich natuurlijk verzette. Hij behoeft daarom geenszins voor een ambitieuzen oproermaker te worden aangezien. Sandrart beschrijft Wtewael als een stil en eerzaam levend burger. Joachim heeft in 1618 ook geen aandeel in de stadsregeering verlangd, althans niet verkregen. Toch kan men niet zeggen, dat hij de verantwoordelijkheid voor den goeden gang van zaken schuwde, want op lateren leeftijd, in 1632, liet hij zich tenslotte toch vinden om „Raad in de vroedschap" te worden.

Zijn broeder Jan daarentegen is, behalve dat hij Joachim van April tot October 1610 opvolgde in het Raadslidmaatschap, ook van 1618 tot 1630 voortdurend Raadslid geweest; daarenboven was hij schepen in 1621 en 1622 en eerste burgemeester van 1628 tot zijn dood in 1630. Gelijk hierboven reeds gezegd, werd Joachim in 1636 in het Raadslidmaatschap opgevolgd door zijn oudsten zoon.

HOOFDSTUK II.

HET OEUVRE.

A. DE SCHILDERIJEN.

DE BESPREKING VAN HET OEUVRE MOET UITGAAN VAN DE gesigneerde en gedateerde schilderijen en teekeningen.

Het betrekkelijk kleine aantal hiervan: een twintigtal schilderijen en slechts drie teekeningen is zeker niet voldoende om een volledig overzicht van Wtewaels ontwikkelingsgang te verschaffen. Ook de aanvulling met een drietal niet meer geheel leesbaar gedateerde en van een tiental alleen gesigneerde, niet gedateerde werken is daartoe niet voldoende.

Vooral de vroege jaren van den meester en speciaal zijn leertijd wordt daardoor nog bijna geheel in het duister gelaten en deze lacune is zeer pijnlijk voor de verklaring van de belangrijke opdracht, die Wtewael kort na het vroegst gesigneerde en betrekkelijk toch nog zoo onbelangrijke schilderijtje, dat zich thans in het Museum te Dresden bevindt, ontving, n.l. het ontwerpen van het gebrandschilderde glas, dat de Staten van Zuid-Holland schonken aan de St.-Janskerk te Gouda, om er te midden van de reeds zoo beroemde glazen van de gebroeders Crabeth en andere meesters te worden geplaatst in den westgevel ter rechter zijde van het orgel onder den toren. Een zoo belangrijke opdracht van zoo voorname opdrachtgevers, dwingt zeker tot de veronderstelling, dat Wtewael op dat tijdstip zijn sporen reeds verdiend had. Zeker heeft hij de aan hem gestelde verwachtingen niet beschaamd! Temidden van zooveel reeds bestaande glorie houdt Wtewaels raam de onvermijdelijke vergelijking met die van schilders van lang gevestigden naam zonder moeite uit.

Het later te bespreken ornamentaal-decoratief karakter dezer voorstelling is ongetwijfeld een belangrijke vingerwijzing voor den aard van het werk, waarmee Wtewael aan zulke opdrachtgevers aanleiding gaf om de oogen op hem te vestigen en is van groot belang bij de beoordeeling van andere aan hem toegeschreven of alsnog toe te schrijven werken uit zijn vroegste periode.

Een aantal op zeer verschillende wijzen gesigneerde teekeningen, wier slechts geschreven signatuur echter uiteraard steeds aan twijfel onderhevig blijft, en ten slotte een aantal naar Wtewaels composities gegraveerde prenten completeeren het thans aanwijsbare oeuvre.

De betrekkelijk geringe omvang hiervan is zeker voor een deel te wijten aan de hierboven reeds beschreven omstandigheid, dat Wtewael zijn krachten niet uitsluitend aan de schilderkunst heeft gewijd, dat hij zeker niet om den broode heeft geschilderd, ook al zou hij zijne werk meermalen hebben verkocht. Ook leent zich de dikwijls zeer minutieuze schilderwijze van zijn bewerkelijke, drukke composities niet tot massa-productie. Doch, mag men de gegevens van oude veilings-catalogi gelooven, dan is toch het oeuvre oorspronkelijk veel omvang-

rijker geweest (en is het wellicht ook thans nog) dan het zich voordoet. Deze laatste gegevens door Dr. C. Hofstede de Groot verzameld, zouden doen besluiten tot een oeuvre van omstreeks 200 schilderijen en omstreeks 100 teekeningen, welke zich voorzoover zij hier niet reeds beschreven zijn, wellicht grootendeels in onbekende particuliere verzamelingen bevinden.

Deze in het geheel niet te controleeren gegevens echter te publiceeren, is ter verklaring van Wtewaels werk nutteloos. Daarentegen moge straks wel volgen een bespreking van ten onrechte aan Wtewael toegeschreven werken. In hoever de toeschrijvingen daarvan op oudere traditie berusten, is hier niet nagegaan. Zulk een onderzoek, dat gewoonlijk weinig resultaat oplevert, zou bovendien slechts in zóóver belangrijk zijn, als het ons misschien in staat zou stellen eenigszins te beoordeelen, in welke mate de toeschrijvingen uit vroegere eeuwen te vertrouwen zijn.

Sch. I. Pl. II. 1. Het vroegst gedateerde werk is het kleine op koper geschilderde stukje in Dresden *„Apollo en de Muzen"* [1]).

Het jaartal is thans niet meer met zekerheid te lezen, en met name is het cijfer der eenheden afgesleten. De catalogus van 1920 geeft als jaartal 1594, waarschijnlijk op grond van oudere lezing, (het schilderijtje komt n.l. reeds in een catalogus van 1835 voor).

Thans zou men eerder geneigd zijn in plaats van de 4 een 0 te lezen; of anders een 6. Deze onzekerheid is des te meer te betreuren, omdat het eerstvolgend gedateerde uit 1597 stammende schilderij, *de Ontmoeting van David en Abigail,* thans in het Kunsthistorisch Instituut te Utrecht (bruikleen R. M. A'dam) een geheel ander, veel gedempter coloriet vertoont, en het korte tijdsverschil van drie of één jaar, uit welke jaren bovendien geenerlei ingrijpende veranderingen in Wtewaels levensomstandigheden bekend zijn, zulk een kleurverschil op zichzelf niet kan verklaren.

In het kleine paneeltje te Dresden heerscht namelijk een rijke afwisseling van grootendeels ongemengde kleuren, zoo intens als men zelfs bij de Vlamingen van dezen tijd vergeefs zal zoeken, tenzij dan in stillevens van bloemkransen. Om zich daarvan een voorstelling te maken, kan niet worden volstaan met enkele algemeenheden, doch volge hier, en elders in enkele andere gevallen, een wat meer gedetailleerde beschrijving, voorafgegaan door een bespreking van onderwerp en compositie.

Het schilderijtje wordt gewoonlijk genoemd *„de Parnassus"*, ofschoon nergens blijkt, dat het tafreel een bergtop voorstelt. Eerder is het een rotsachtig boschlandschap op den beganen grond met een op de reproductie niet goed zichtbaar kerkgebouw, rechts in het verschiet en een op een rots gebouwde hofstede op

---

[1]) Gereproduceerd in: „Meisterwerke in Dresden"; „Die Alt Niederländer" von Friedrich Winkler. Ambtliche Veröffentlichungen des Ministeriums des Kultus und öffentlichen Unterrichts. 1923.

Van dit schilderijtje geeft Winkler een opgetogen bespreking, als aan het slot van zijn inleiding tot dit boekje Cornelis van Haarlem, Bloemaert en Wtewael aan de orde zijn: „Die Keckheit jugendlicher Eroberer von alter Kultur herrscht triumphierend in ihren Werken; Spielerisch sich gebärdende Grazie verdeckt die neuen Elemente „aus denen sich ihre Bilder fügen.

„Wie die Figuren aus dem Parnass dem Raum eingefügt werden, wie mit diskreten, aber beherrschenden „Mitteln der Blick des Beschauers ins Bild gelenkt wird, wie nun alles leicht, graciós, improvisiert wirkt, das ist „in seinem Raffinement zugleich grosszügig und naturburschenhaft mühelos."

het tweede plan links, waardoor, zooals bij Wtewael en zijn tijdgenooten, o.a. bij de gebroeders Brill, dikwijls het geval is, twee, door boomgroepen rechts en links afgesloten vergezichten z.g. ,,*Scopi*", worden opengelaten. Deze steken met hun licht coloriet van helder, naar den horizont toe bleek hemelsblauw en zeer lichtgroen landschapsverschiet sterk af tegen de donkere boomstammen met hun slagschaduwen en de donkere rotsmassa's op den voorgrond, terwijl de rotsmassa's van het tweede plan een fijn mengsel van tusschentonen in lichtbruin en lichtgroen te zien geven, waarop de grijsachtig rood en groene hofstede romantisch genesteld is onder het tusschen de rotsblokken wild opschietend geboomte. Op den voorgrond zit in verspreide orde het gezelschap der Muzen, aangevoerd door Apollo, die een lier bespeelt en wiens hoofd omgeven is door een stralenkrans, die hem tevens als zonnegod kenmerkt [1]).

Geheel rechts staat Pallas Athene met zilveren helm, waarop een gouden draak met roode veeren.

Met de linkerhand houdt zij achter zich de koperen Aegis met het Gorgoneion, roodbruin van binnen en gehangen aan een blauwen band, in de rechter een lans met bruine schacht en roode kwast, welks punt een der achterpooten van den vrij in het blauwe luchtruim zwevenden Pegasus met zijn kleine roode en blauwe vleugeltjes oversnijdt, aldus ook deze verschijning bindend aan het geheel der compositie.

Het links van voren invallend licht valt met de slagschaduwen over het gezelschap in tafreelstrooken, die alterneerend licht en donker zijn, zoodat door contrastwerking niet alleen de eentonigheid verbroken wordt, maar ook de groepverdeeling in het oog springt en het oog van den beschouwer geleidelijk de diepte binnen geleid wordt. Dit systeem, dat men bij Wtewael herhaaldelijk terugvindt, heeft hij gemeen met zijn Romanistische Vlaamsche tijdgenooten en met die Noordnederlanders, die onder Vlaamschen invloed hebben gestaan.

Ook de compositie met twee scopi en het coloriet der rotsmassa's wijst in die richting; ten slotte ook de bontheid van het coloriet der kleedij, waarin men de geheele kleurenscala, gemengd en ongemengd tegenkomt. Doch — en dit is zeker weer een Noord-Nederlandsche trek — zoo verfijnd en snel wisselend, dat nergens groote overheerschende kleurvlakken optreden, behalve dan in het blauw van de doek over den schoot van de luitspelende Muze naast Pallas Athene.

De detailschildering is buitengewoon zorgvuldig en minutieus als van een miniatuur. Behalve de vijf rondom Apollo gezeten muziceerende en converseerende muzen in het midden, zijn ter linkerzijde de vier overige muzen zoo gezeten, dat zij felbelicht afsteken tegen het donker der rotsen of als donkere silhouetten tegen lichte rotspartijen, of geheel en al zijn gehuld in den slagschaduw.

Dit is met voelbaar, doch onaanstootelijk overleg gedaan. Zij zijn omgeven door merkwaardige attributen, als drie groote sferen-bollen, waarop zij met passers en andere meetinstrumenten hun studies maken, zoodat klaarblijkelijk

---

[1]) Zeker niet Orpheus, zooals door een beoefenaar van de Geschiedenis dezer periode onlangs werd verzekerd. De figuren van Apollo en Minerva herinneren aan overeenkomstige op gravures van Goltzius' Metamorphosen series n.l. Bartsch III pag. 105 No. 17 en pag. 108 No. 18.

over deze heele groep de attributen, die eigenlijk alleen bij Urania hooren, zijn uitgebreid. Overigens kan dit ook een gevolg zijn van de Middeleeuwsche voorstelling, volgens welke de musiceerende Muzen de harmonie der sferen personifieeren [1]).

Deze attributen, op zichzelf beschouwd, zijn een geschilderd stilleven van folianten en instrumenten, waarvan men den diepen gloed van het coloriet alleen dan tenvolle kan bewonderen, als men het schilderijtje eens in het volle zonlicht kan bezichtigen.

De sprekende gebaren met de krachtige, bijna krampachtige, voor Wtewael zoo karakteristieke bewegingen der handen, komen ook op dit vroege werkje reeds voor.

Op den voorgrond een afgewend liggende naakte brongod op paarsen doek, met grooten steenen kruik, een figuur, die niet alleen bij Wtewael juist in dezen tijd veelvuldig voorkomt.

Deze oorspronkelijk op klassieke wijze abstraheerende natuurphantasie stelt dergelijke symbolizeerende personificaties — in de beeldhouwkunst natuurlijk nog eerder dan in de schilderkunst — voor als op zichzelf gesteld, de niet eigenlijk in beeld gebrachte natuur vertegenwoordigend. Hier in het Noorden is het abstract symbolisch karakter ervan dadelijk bijna geheel vergeten en verschijnen zij te midden van zoo reëele natuuruitbeelding, gelijk het Zuiden niet kent, als in het gewone leven meedoende, werkelijk levende figuren.

Trouwens ook de oorspronkelijk wel niet al te reëel gedachte goden- en godinnenwereld, verschijnt hier zoo reëel in de noordelijke belichting, dat zij in het naturalistisch landschap nauwelijks vreemder aandoen, dan Watteau's elegante Parijzenaars op het eiland Cythera.

Ook de Pegasus is geenszins het machtig vizioen van het vurig dichterros, maar eerder een echt, gewoon paardje.

Men heeft hier dus te doen met een oorspronkelijk literair zich vermeien in en navertellen van klassieke gegevens in den trant van een tijd, die ze voor 't eerst weer ontdekt, die de oudheid zelf nog geenszins zoo grondig kent, om te beseffen hoe weinig klassiek zijn voorstelling en uitbeelding ervan nog maar is, doch die met des te naiever en frisscher enthousiasme zich begeeft in dit voor hem zoo geheel nieuwe gebied van poëzie.

Ook de kleedij der Muzen en van Athene is geenszins een inheemsche kleederdracht, — zoo naief is Wtewael niet meer, dat hij zich niet bewust zou zijn een soort van klassieken trant, althans geen nationalen, te moeten nastreven. In dit opzicht sluit hij zich aan bij *Sprangers* aan Italiaansche gegevens ontleende costumes.

Wat de voorstelling betreft, zij nog opgemerkt, dat niet alleen de aanwezigheid van Pallas Athene, maar ook die van een aantal eksters er op schijnt te

---

[1]) Carl Meyer: Der Griechische Mythus in den Kunstwerken des XV Jahrhunderts; in het Repert für K.W. XV pag. 90. Hetzelfde motief komt ook voor bij Hans van Achen: Pallas führt die Malerei zu den Musen. (Gravure van Sadeler) gereproduceerd in fig. 32 R. A. Peltzer: Der Hofmaler Hans von Achen, etc. in de Oostenrijksche Jaarboeken XX. Rottenhammer en Paulus van Vianen laten alle Muzen muziceeren; zie R. A. Peltzer: ibidem XXXIII Hans Rottenhammer fig. 23. F. M. Haberditzel: Die Lehrer des Rubens; ibidem XXVII fig. 41. Heinrich Modern: Paulus van Vianen ibidem XV Tafel VI.

duiden, dat de schilder ook den wedstrijd der Muzen en der Piëriden in herinnering heeft willen brengen (een der kostelijkste van Ovidius' metamorphosen, een onderwerp dat ook Rosso op zijn schilderij in het Louvre in beeld heeft gebracht). Daarentegen behooren Apollo, de brongod en de Pegasus in dit verhaal wederom niet thuis, zoodat de voorstelling eigenlijk een conglomeraat van met de Muzen verband houdende sagen bevat.

Wat de uiterlijke bijzonderheden betreft, heeft Peltzer [1]) er opgewezen, dat dit schilderijtje één der oudste voorbeelden van schildering op koper is, die zijn overgebleven.

De signatuur wijkt zoowel door het gebezigd druklettertype als ook door de spelling van den eigennaam af van latere signaturen.

Moet zij in het onderhavig geval als echt worden beschouwd, dan zou Wtewael de spelling van zijn naam eerst later hebben vastgesteld. Weliswaar komt de letter „n" ook in enkele andere gevallen daarin voor, dit is echter het eenige geval, waarin de „U" in plaats van de „W" wordt gebezigd als beginletter.

„*De Ontmoeting van David en Abigail*" in het Kunsthistorisch Instituut te Utrecht (bruikleen R. M.) vertoont, gelijk reeds gezegd, een heel ander coloriet dan het zooeven beschreven schilderij. Wellicht is hierbij van invloed geweest, dat de veel grootere afmetingen het miniatuurachtig karakter onmogelijk maakten. Wanneer men daarbij opmerkt, dat het kleine eveneens op koper geschilderde schilderijtje te Schleissheim, dat om hieronder omschreven goede redenen in de derde decade der zeventiende eeuw te dateeren is, (Sch. 22) echter weer een zoo mogelijk nog brillianter coloriet heeft dan de Parnassus te Dresden, dan wint deze overweging aan belang. Het brilliante coloriet schijnt gereserveerd te zijn voor de mythologische onderwerpen, vooral voor die op koper zijn geschilderd. **Sch. II. Pl. II, 2.**

Het vrij groote doek vertoont nergens in het oog springende tegenstellingen van licht en donker. Ofschoon David en zijn volgelingen van rechts uit een zeer donker bosch te voorschijn komen in het volle licht, komen zij tegen dien donkeren achtergrond toch geenszins als silhouetten uit.

Ook het licht verschiet in het midden met een vergezicht op berg en dal, links met hooggelegen groote en kleine hofsteden, vormt geenszins een frappant contrast met de donkere rechter helft van het schilderij. De glimmende witte bast van de bij Wtewael telkens terugkeerende berk, steekt nog helder af tegen het blauwig groen verschiet.

Op ongezochte wijze is de compositie in drieën gedeeld door de contour van het bosch en den hellenden, vrij staanden berkestam. De figuren op den voorgrond zijn zoo opgesteld. dat ter weerszijden een domineerende figuur boven de anderen uitsteekt; rechts David te paard, links een dienaar van Abigaïl, die op zijn schouders de last der geschenken torst en dien men het tafreel ziet

---

[1]) R. A. Peltzer over Hans Rottenhammer in het Jahrb. der Kunsthist. Samml. d. A. K. XXXIII pag. 296. Voetnoot, waar als oudste nog voorhanden voorbeeld van schilderen op koper wordt genoemd Hans van Achens „Aanbidding der herders van 1591." Wtewaels paneeltjes te Budapest en Cambridge (Sch. 34 en 35) zijn echter ouder.

binnen stappen, diepte suggereerend. In het midden knielen Abigail, op den rug gezien en een dienstknecht, die korven met voedsel aandraagt. David is omstuwd door krijgsknechten te voet, die met levendige bewegingen, in contrapoststanden het tooneel gadeslaan.

Heerschte in het gezelschap der Muzen op den Parnassus een betrekkelijke rust, hier zien wij Wtewael in zijn element, de bewogenheid van het gemoed, zich toonend in standen en gebaren. De appreciatie van dit gebarenspel moge hieronder, waar in het bijzonder over den stijl van Wtewaels werk gehandeld wordt, volgen; hier, bij de afzonderlijke bespreking der verschillende werken, zij er slechts voorloopig op gewezen.

Het coloriet is gedempt, doordat bijna alle verven met wit zijn gemengd, en zelfs de meest vaste kleur is dit schilderij, het sterke, met een weinig grijs gemengde rood in de kleedij van den knecht links en van David rechts, is van zoodanige schakeering, dat het geen warme toon vertegenwoordigt.

De achtergrond met zijn phantastische hofsteden en paalwoningen op stijle berghellingen, waartusschen een rivier stroomt, is geheel een weefsel van teer grijs, zoodat ook hierdoor de effen stemming van een zonlooze dag wordt versterkt. Het schilderij is slechts dragelijk geconserveerd en blijkens de wijze waarop vooral aan de linkerkant de figuren zijn versneden, aanmerkelijk grooter geweest.

Sch. III. Pl. I, 1. Het eerstvolgend gedateerd schilderij, het zelfportret van den schilder, is een magistraal werk, waarin men den schilder van een geheel anderen kant leert kennen.

Het stelt hem voor op vierendertig-jarigen leeftijd, in de volle kracht zijner jaren, gezeten in een leuningstoel voor een schouw, waarop in beschilderd beeldhouwwerk zijn wapenschild is aangebracht, gevat in een door zittende Saters gesteunde cartouchelijst, waarin een tweede cartouche is gestoken, die de inscriptie draagt. Deze luidt:

AETATIS SUAE 34
ANNO 1601
NON GLORIA, SED MEMORIA.

Waar de schouw eenigszins in perspectief is gezien, verschijnt dus ook de wapenschildcartouche niet demonstratief in het tafreelvlak, maar, ofschoon niet zonder welbewusten burgertrots, als een opzettelijke toevalligheid.

In toon is het bovendien geheel ondergeschikt aan het portret, terwijl de helderwitte kraag in de onmiddellijke nabijheid er zijn doorzichtige schaduw over werpt.

Deze sierlijk losse, niet regelmatig geplooide kraag van een vorm, die op dat tijdstip veelvuldig voorkomt, vormt een helder contrast met de deftig zwarte kleedij en releveert tevens het trots geheven hoofd, dat à trois quarts met een vasten blik van krachtig zelfbewustzijn naar den toeschouwer is gewend.

Niet minder karakteristiek zijn de energiek geschilderde handen, die met bijna krampachtig gebaar penseelen, schilderstok en palet vasthouden. In het van rechts scherp invallende licht zijn ze als het ware samengegroeid tot een stilleven. Naarmate men Wtewael beter leert kennen, blijken deze handen een

des te sprekender getuigenis te zijn van zijn geest. Dat hij echter ook zijne eegade met zulke handen heeft uitgerust, moet hem bijna als een psychologische fout worden aangerekend. Hij blijkt voor zulke handen een voorkeur te hebben gehad. Den beeldhouwer Michelangelo zouden zij niet hebben misstaan; voor Christine van Halen met haar zachtaardig, bedeesde, ietwat gewoontjes uitziende gezicht, zijn zij bepaald te veel. Terwijl de plastisch krachtig doorwerkte linkerhand over een lijvig kerkboek vingert, op de wijze van den pensieroso, maakt de niet minder machtige rechter met de knedende beeldhouwersduim een rhetorisch gebaar, dat ongetwijfeld het rapport met haar echtgenoot vertolken moet. Sch. IV. Pl. I, 2.

De kanten muts en kraag zijn wederom uitvoerig en voortreffelijk geschilderd, en men verwondert zich, dat iemand wiens geest zoo overwegend op figurale compositie is ingesteld, toch ook weer dadelijk in staat is, de stofuitdrukking en het stilleven tot hun recht te doen komen. Maar daarvoor is deze figuurschilder dan ook geboren Nederlander.

De vrouwsfiguur is tegen een effen achtergrond, à trois quarts naar links gezeten op eenzelfde soort leuningstoel als haar man, voor een tafel, waarop, naar het schijnt, eenige apothekersinstrumenten o.a. een weegschaal, liggen, misschien ter aanduiding, dat zij een apothekersdochter was.

Terwijl het reeds opmerkenswaard is, dat vele meesters van den manieristischen stijl goede portretschilders zijn, is dit in het geval van Wtewael des te merkwaardiger, omdat niet bekend is, dat hij „deezen Zijdweg der Kunsten" zooals van Mander de portretkunst noemt, buiten den kring zijner naaste familieleden heeft beoefend, behalve dan in eenige portretteekeningen, o.a. van de schoonouders van Goltzius, vermeld in oude veilings-catalogi. Wat het zelfportret betreft, kan men dus zeker spreken van een „coup d'essai, coup de maître."

Niettemin rijst de vraag of Joachim het tenslotte niet goed heeft ingezien, dat hij zich niet meer aan de portretteerkunst heeft gewijd.

In zoover als men het portret kan beschouwen als een soort van stilleven, beheerscht hij deze kunst volkomen, althans in het kader van den tijd, waarin hij is groot geworden.

De wending, die de zeventiende eeuw bracht in deze kunst, n.l. het ontleden van het kleuraspect in zelfstandige verftoetsen, heeft Wtewael niet meer meegemaakt. Als men zijn latere portretten, die van zijne kinderen uit de jaren 1626 en 1628, vergelijkt met het vroege werk van den jongen Frans Hals, dan zal men, met name bij de vergelijking van de portretten van zijn schoonzoon, Mr. Johan Pater en diens vrouw met de portretten van het echtpaar door Hals in het Mauritshuis, beseffen, dat er ten spijt van de gelijktijdigheid groot onderscheid in stijl en techniek is ontstaan.

Behalve het element van stilleven weet Wtewael ook het karakter wel eens goed te treffen, te weten, waar het overeenkomt of affiniteit heeft met zijn eigen sterk subjectief karakter. Waar dit zooals in het geval van zijn vrouw en van zijn zoon Pieter, die ook schilder wilde zijn, maar kennelijk den aard van zijn vader niet had, en van zijn dochter Eva, niet het geval was, daar missen zijn portretten alle bekoring, doen zij gewild, of lusteloos.

Misschien is het niet te gewaagd, hieruit de gevolgtrekking te maken, dat Wtewael wel heeft ingezien, dat zijn vermogen om zich geduldig te verdiepen in de psyche niet groot genoeg was om als beroepsportretschilder elk zich aanbiedend object voor lief te nemen. Een zoo geprononceerd karakter als Wtewael had, leent zich nu eenmaal niet voor alle genres van schilderkunst, zooals bij Bloemaert, ofschoon ook niet portretschilder bij uitstek, met zijn veel soepeler karakter wel het geval was. Het is de vraag of Wtewael, bij zijn stugge zelfstandigheid van karakter, zich steeds heeft weten te hoeden voor de uitbeelding van dingen, die zijn felbewogen stijl niet goed gelegen waren. Het is juist daar waar dit niet het geval is, dat zijn figuren den indruk van manierisme geven, niet slechts in den zin der kunsthistorische terminologie, maar ook in de objectieve beteekenis van het woord.

Des te meer is het in het licht van het citaat van van Mander te waardeeren, dat, waar er voor de beoefening van de portretkunst zulke bijzondere beweegredenen kunnen gelden, Wtewael daaraan niet heeft toegegeven, ofschoon hem geen technische moeilijkheden in den weg stonden en dat hij zich bijna uitsluitend heeft gewijd aan hetgeen in het kader van zijn talent lag.

Sch. V. Pl. III. Met de „*Bruiloft van Peleus en Thetis*" [1]) te Brunswijk uit het jaar 1602 [1]) is Wtewael weder in zijn eigenlijk element, te weten de figurale compositie der vrije phantasie.

Zoo vrij echter als hier heeft de phantasie zelden den teugel gevierd, en wellicht zou men in heel de schilderkunst vergeefs zoeken naar een weerga van dit betrekkelijk kleine schilderij. Van den bezoeker van het Landes Museum, die zijn oog heeft laten dwalen langs de met tallooze doeken en paneelen gevulde wanden, vergt dit koperen paneeltje van nauwelijks meer dan drie bij vier decimeter, opeens een geheel andere instelling van den aandacht.

En geen wonder is het, wanneer het bij museumbezoek toch reeds zoo licht vermoeide oog maar zelden de energie bijeen kan brengen om zich in de exegese en de appreciatie van dit curieus tafreel te begeven. Inderdaad heeft men wel een gids noodig om door deze talrijke godenvergadering te worden geleid. Indien ergens dan heeft men hier te doen met een voorstelling, die herinnert aan rederijkerskunst, aan het aaneengeschakeld gedicht in den trant van een berijmde vertelling. Wie onder kunst alleen verstaan kan een sonnet „aus einem Gusz", of een impressionistische moment-opname van een stukje werkelijkheid, die moet wel vooringenomen zijn tegen deze soort van kunstuiting.

Omgekeerd is het waarschijnlijk, dat een geestesgesteldheid als die van Wtewael geen geduld zou hebben met het moderne, opzettelijk op zich zelf gestelde poëtische sentiment.

In plaats van het zelfbewuste stemmingsstukje, geeft Wtewael het dichterlijke alleen als voorbijgaand moment, zooals hier in het feestelijk buffet of in de figuurtjes van Ceres en Flora.

Daarentegen is de objectieve stemming in hooge mate aanwezig. De vergelijking met dergelijke onderwerpen bij andere schilders toont aan, dat een zoo

[1]) Reproductie in: Herman Riegel: Die vorzügliche Gemälde des Herzoglichen Museums zu Braunschweig. Berlin. Photogr. Geselsch. 1885.

geänimeerde Godenmaaltijd als men hier en bijv. op het kleine schilderijtje te Schleissheim (Sch. 22), aantreft, vergeefs gezocht wordt bij wien dan ook onder zijn tijdgenooten in binnen- of buitenland.

Bloemaerts „Godenmaal" te Würzburg geeft nergens dat geheel opgaan in de feestvreugde als hier; daar zijn wèl de obligate gestes, maar nergens heerscht de eigenlijke feestroes; het zijn in zichzelf gekeerde, wellicht innerlijk leege figuren.

Cornelis van Haarlems „Groote Bruiloft van Peleus en Thetis" te Haarlem wekt onwillekeurig den indruk van naaktloopende Haarlemmers en geenszins van dat heel ander geslacht van onsterfelijken op den Olympus, waarvan Homerus zong.

Bij Wtewael is elke gedachte aan eenig bepaald slag van Nederlanders verre. Het zijn de uit vrije phantasie geboren en zeker ook daarom zich des te ongedwongener bewegende figuren van een onalledaagsche wereld. Het is de projectie van een vurige verbeelding, waardoor een heele godenwereld leven krijgt. Het zou inderdaad kunnen dienen als illustratie bij dat andere Nederlandsche gedicht, Gorters Mei, waar het heet:

„En aan het maal zaten de Goden aan,
„Jonge en oude goden. Mei zag z' aan,
„En zocht naar Balder, maar hij was er niet.
„De Tafel leek den hemel, als men ziet
„Den melkweg; als dat schittren was het gonzen
„Der stemmen eerst, met nu en dan het bonzen
„Van een nieuw wijnvat in de zaal gerold:
„Dan brak er een gelach los en dat hold'
„Uitgelaten de tafel rond . . . . .
. . . . . En langzaam aan begon 't gezwaai van rompen,
„En 't wankelen der hoofden . . . .

Zoowel het Homerisch gelach als ook de weemoed van het bloeiend figuurtje van Ceres zijn hier voortreffelijk weergegeven. Zij vindt er haren Balder evenmin, maar . . . doet de verstandige keuze: zij reikt evenals op het Nederlandsche muntbiljet de hand aan de smidsfiguur van de nijverheid.

Deze, Vulcanus, naakt met schootsvel, staat geheel gehuld in de schaduw van een rotsblok met aanbeeld, waartegen hij zich door middel van zijn hamer in den rug steunt.

Dit motief, zoowel als dat van den zijn kinderen etenden, Chronos of Saturnus, van den Satyr met zijn groote syrinx, van Hercules met zijn leeuwenhuid en knots — trouwens van heel de situatie van een goden maal op de wolken boven een arkadisch landschap op de aarde, met het spel van dartele putti en bazuinende engelen er boven, is ontleend aan de groote, *door Goltzius gegraveerde teekening van Bartholomaeus Spranger,* welke zich in 's Rijks Prentenkabinet te Amsterdam bevindt. Pl. LXVII.

Is aldus het gegeven niet eigen vinding van Wtewael, dan heeft hij het toch op geheel zelfstandige wijze verwerkt. Niet alleen is de schikking der figuren geheel anders en zijn er vele toevoegsels, zooals de triumphtocht van Bacchus

rechts en het Paris' oordeel links — maar de stemming, die er heerscht, is een geheel andere. De koele statigheid van Sprangers rijzige Godenfiguren, die bij hun maaltijd nimmer de hoogheid van hun goden-bestaan schijnen te vergeten, is episch te streng afgemeten om bijv. als parallel van Gorters beschrijving te kunnen dienen.

Bij Wtewael heeft dat plaats gemaakt voor een dartele uitgelatenheid. In Noord-Nederland en zeker niet in Utrecht zou die weliswaar ooit zulk een hoogte van weelderigen hartstocht bereiken als bij Rubens, maar daarom laat zij ook steeds nog ruimte over voor andere, fijnere, zelfs zeer dichterlijke en stille sentimenten in de onmiddellijke nabijheid.

Spranger heeft er zich niet aan gewaagd een compositie zoo rijk aan figuren en aan phantasie in kleur te brengen. Niet onwaarschijnlijk heeft hij gevoeld, dat zijn toch altijd eenigszins doodsch palet er ontoereikend toe was.

Wtewaels zeer bloeiend en krachtig koloriet was daarvoor oneindig beter berekend. Zijn rijke kleurschakeering is gelijkwaardig aan de aan Spranger ontleende contrastwerking van licht en schaduw over de verschillende groepen verdeeld.

De vergelijking met Sprangers teekening is leerzaam voor de critiek die Wtewael er op geleverd heeft en voor het andere streven, dat hij daarbij heeft gediend.

Reeds het voor dit tafreel noodzakelijk substraat der phantasie; de wolken, zijn veel plastischer en toonen meer diepte-perspectief. Hierdoor wordt veel meer gelegenheid geboden om de perspectief van het geheele tooneel ruimtelijk bevattelijker te maken door alterneerende zones van schaduw en licht, waardoor donkere figuursilhouetten treffend uitkomen tegen lichten achtergrond en lichte figuren voordeelig afsteken tegen schaduwpartijen. Meesterlijk intiem komt zoo b.v. het Italiaansch dressoor met zijn rijkdom van schotels en pronkvaten en zijn heele omgeving uit tegen het helste achterlicht van de feesttafelscene en ongetwijfeld is er voor de Nederlandsche stillevensschilders der zeventiende eeuw iets te leeren geweest van de wijze, waarop hier de plastische rijkdom van zilver en goud de lichtreflexen in zijn diepe schaduwen opvangt en weerkaatst. Maar als op zichzelf gesteld kunstdoel laat Wtewael zoo iets nimmer voorkomen. De hoogere problemen der figurale compositie staan hem niet toe een louter contemplatieve houding ten opzichte van de stille schoonheid van levenlooze zaken aan te nemen. Zonder er bij te verwijlen, geeft Wtewael en geven ook zijn tijdgenooten als Cornelis van Haarlem en Goltzius deze waarden alleen als in het voorbijgaan.

Het karakter van lineairen omtrek, waardoor Sprangers teekening een indruk van egale vlakheid geeft, waarin nauwelijks eenig relief komt door het harceeren van eenige beschaduwde figuren, vervangt Wtewael door een streven naar plastiek der enkele figuren en naar perspectief van de ruimtelijke verhouding der figuren onderling.

Deze figuren schijnen zich alle met het grootste gemak te bewegen en zij zijn uitermate beweeglijk.

Waar het onderwerp er zich hier ten zeerste toe leent, komt deze beweeglijk-

heid nergens gezocht of onnatuurlijk voor, integendeel ontleent het er zijn bijzondere bekoring aan.

Het onderwerp is Wtewael zijn leven lang blijven boeien, even als het Oordeel van Paris, en de geschiedenis van Diana en Aktaeon. Vergeleken bij zijn latere composities, vooral bij het koperen paneeltje te Schleissheim, blijkt dat Wtewael de verbrokkeling van het tafreel in drie scènes, zooals hier plaats heeft, later heeft trachten te overwinnen. De omtrekken, die hier nog scherp zijn, zoodat het teekenachtig karakter der figuren aan elk daarvan een zekere zelfstandigheid laat, worden dáár vloeiender, zoodat de figuren onderling meer gebonden zijn.

Deze ontwikkeling, die zeker in de lijn van de algemeene historische ontwikkeling ligt, voltrekt zich bij Wtewael veel geleidelijker dan bij Cornelis van Haarlem, in wiens oeuvre men bijna van een breuk zou kunnen spreken. Een lange periode, als waarin Bloemart zijn oorspronkelijk liniaire techniek heeft verloochend, zij het dan ook met een gelijdelijker overgang dan bij Cornelis, heeft Wtewael niet gekend.

Eerst de schets (T. 61) voor het schilderijtje te Schleissheim (Sch. 22), welke zich in het Kupferstichkabinet te Berlijn bevindt en die waarschijnlijk na 1630 is ontstaan, heeft een schilderachtig karakter gekregen.

Dit neemt niet weg, dat ook het Brunswijksche schilderij reeds zeer goede picturale kwaliteiten bezit.

Hoe zou ook anders in verf het streven naar plastiek zoo goed gediend kunnen zijn en ook zulk een treffend effect van de stilleven details kunnen zijn bereikt? De zeer rijke kleurschakeering, waarin heldere geelen, rooden, blauwen en groenen niet geschuwd worden, is toch nergens hard of opdringerig.

Overheerschende kleurvlakken worden steeds vermeden en de kleurkracht is steeds gerechtvaardigd door de zeer levendige belijning en de uiterst fijne detailleering van plooien, ornament en stofuitdrukking. Afgezien van de geelgrijze wolkenmassa's is het hemelblauw van het landschap beneden en van het luchtruim boven de sterkst sprekende kleur, waartegen de garnalenkleur der tuimeldansende engeltjes zeer pikant uitkomt.

De dateering van het kleine schilderijtje te *Gotha*, voorstellende „*de heilige Familie met Anna en de kleine Johannes den Dooper vereerd door engelen*", verschilt met die van het schilderij te Brunswijk slechts één jaar, terwijl Wurzbach in zijn Niederländisches Künstlerlexikon aangeeft, dat het in 1608 zou zijn ontstaan. Signatuur en datum zijn tegenwoordig slechts moeilijk meer te lezen[1]). Te oordeelen naar den authentieken vorm van het oude cijfer drie, schijnt de lezing 1603 vroeger wel te hebben vastgestaan. Het coloriet is bont en emailleachtig glad, zooals dat op kleine koperen paneeltjes dikwijls het geval is, Sch. VI. Pl. IV.

Het helder geel van het gewaad van den engel, het blauw van dat der beide vrouwen, en het rood van Josefs kleedij zijn de meest sprekende kleuren.

Het licht komt zoowel van links als van boven uit den geopenden hemel, en het laat den geheelen voorgrond in duister behalve de figuren van Maria en het kind en den grooten gevleugelden engel. De distanceering der figuren is

[1]) Volgens mededeeling van Dr. Purgold te Gotha.

zeer overtuigend. De Engel, Maria en Anna bevinden zich in een zone, die diagonaalsgewijze de diepte in schijnt te gaan, en eveneens is er een diagonaal in de andere richting voelbaar, zoodat Maria spil en middelpunt van de voorstelling is. Bij het knielen van den engel komt hier voor het eerst die bij Wtewael zoo typische zijwaartsche duiking voor, die ook aan deze beweging het al te gewone karakter ontneemt. Zij is Wtewaels uitsluitend eigendom.

Alle figuren, zelfs die van het kleine Christuskind, vertoonen een lichte contrapost, waaraan de stijl van dezen tijd en in het bijzonder die van Wtewael een behoefte blijkt te hebben, welke ten nauwste samenhangt met den algemeenen ornamentalen stijl van dezelfde periode in Italië.

Tot in de lenige, vlugge halswending van Maria is dit streven merkbaar. Het is tenslotte hetzelfde streven, dat zich openbaart in de ornamentaal gebogen lijnen van elke sierkan uit deze periode. Ook de rookpluimachtige wolkbanen, waarlangs de bloemen strooiende engeltjes omlaag zweven, bieden gelegenheid tot vertoon van deze levendig en krachtig buigende belijningen.

De groote poort van een ruïne biedt contrastrijk doorzicht naar verren achtergrond. Op den voorgrond liggen fragmenten van een ongecanneleerden Corinthischen zuil, door Wtewael dikwijls aangewend om ook hier door het repoussoir van een interessante silhouet een levendige teekening aan te brengen.

Niet te ontkennen is echter, dat door dit streven naar uiterlijk formeele schoonheid zooal niet de intimiteit, dan toch wel de stemming van stille devotie bij een onderwerp als dit in gevaar wordt gebracht. De verheven hoogheid van de Moeder Gods, als bijv. van de Sixtijnsche Madonna, ligt wel geheel buiten den gezichteinder van dezen tijdgeest, trouwens reeds van heel dezen noordelijken landaard. Ook is niet te vergeten, dat het geenszins een onderwerp uit de Protestantsche gedachtenwereld is, dat Wtewael hier in beeld heeft gebracht.

Sch. VII. Het eerstvolgend gedateerde en gesigneerde schilderij is, de „*St. Sebastiaan*"
Pl. XI, 1. van 1606 [1]).

Het groote doek toont een eenvoud van compositie en grootheid van opvatting, die men niet slechts bij Wtewael, maar ook bij andere meesters in deze gewesten maar zelden zal aantreffen.

In een donker, met klimop en ander groen bewassen rotsprieel, dat naar achteren door twee openingen uitzicht geeft naar wazig verschiet, zal de executie plaats hebben. Door een dergelijke opening is het links van voren laag binnen vallend licht gedacht en de scherpe schaduwen rechts op de figuren suggereeren

---

[1]) Het blijkt volgens mededeeling van den Heer L. Demonts, conservateur au Musée du Louvre, tijdens de jaren van den grooten oorlog onvindbaar te zijn geworden. In 1905 bevond het zich in het bezit van den kunsthandelaar van der Perre. Het is toen gereproduceerd in het eerste nummer van „Le Gille" revue mensuelle, intermédiaire des collectionneurs, amateurs et artistes. Waar autopsie en het vragen van inlichtingen niet meer mogelijk is, moge eerst de onbekende schrijver van het begeleidend artikel in Le Gille, het woord voeren: Na eenige opmerkingen over het combineeren van het kunstschilderschap met andere professie's zooals Jan Steen, Hobbema en ook Wtewael gedaan hebben, gaat de schrijver voort: „Nous reproduisons une oeuvre de cet artiste; elle est de „magistrale exécution. C'est un Saint Sébastien représenté non pas lorsqu'il est percé de flèches, mais avant le „martyre.

„Cet interprétation dénote chez lui l'indépendance de l'esprit et une percussion très affinée du sentiment. L'expres- „sion douloureuse est ici remplacée par la sérénité; l'extase prévaut sur l'horreur du supplice.

„De plus, l'anatomie savante, la coloration riche ne le cèdent en rien aux productions du Guide."

Voorzoover men mag oordeelen naar de niet al te duidelijke reproductie bij dit artikel gevoegd, is dit werk van den veertigjarigen meester inderdaad verrassend.

donkere rotsafsluiting achter den rug van den toeschouwer, die, omdat de boogschutter links op den voorgrond door zijn hoofdwending en blik rapport met hem zoekt, als bij het martyrium binnen het rotsprieel tegenwoordig wordt inbegrepen. In het midden van het tafereel staat St. Sebastiaan met een zware ketting slechts los met de rechter pols gekluisterd aan een boomtak. Hij leunt in een weliswaar vermoeide, maar vrij beweeglijke houding op de tak waaraan hij gebonden is.

Het physiek welgevormde en plastisch zeer schoon weergegeven naakte lichaam steunt verder geheel op het linkerbeen, waarbij door het naar zijn rechterkant terzijde doorbuigen van het bovenlijf, de last van het lichaam zeer natuurlijk is verdeeld tusschen de twee steunpunten.

De heffing en wending van het hoofd in tegengestelde richting en de daaroverheen gelegde linkerarm zijn met de geheele houding in overeenstemming en verklaren haar ten volle. De sterk belichte, blanke figuur komt met haar levendige contouren duidelijk uit tegen de donkere rotsklomp daarachter en zij wordt door de nabijheid van de lichte vlakken door de openingen in de rotsen gevormd niet benadeeld, zoowel omdat de intensiteit van het licht op het nabije blanke lichaam grooter is dan die van het uit de verte binnenstroomende licht (een merkwaardig juiste observatie van den schilder) alsook omdat de omtrekken van de figuur zooveel scherper zijn dan die van de bebladerde rotsen; bovendien zal het kleurenverschil van lucht en lichaam dit anders niet denkbeeldige gevaar helpen verminderen. Het ware anders ook niet mogelijk de helft van de figuur van het engeltje tegen het luchtruim te doen uitkomen.

Rechts en links van St. Sebastiaan zitten twee figuren van beulen op den grond, echter zoo, dat zij zich met hun slachtoffer te zamen bevinden in een zone die diagonaalsgeijwze van links naar rechts de diepte ingaat en de beperkte ruimte van het hol helpt verkennen. In een diagonaal van tegenovergestelde richting bevinden zich Sebastiaan en de engel, die door de richting van zijn aanvliegen deze slechts door twee richtingslijnen verkenbare zone accentueert, terwijl het ontbreken van een derde figuur in deze diagonaal wordt vergoed door de wederkeerige richting van de blikken dezer beide figuren, als ook de richting, waarin de linkerarm over het hoofd is gelegd. De rechterarm van Sebastiaan daarentegen ligt geheel in de eerste beschreven diagonaale richting, zoodat deze beide de ruimte doorkruisende en aanduidende richtingen zich manifesteeren in de hoofdfiguur, die als volkomen plastisch in het tafreel van het schilderij geprojecteerd, tevens de snijlijn vormt van deze diagonalen en aldus de spil wordt van alles wat zich in deze beperkte rotsruimte rondom hem bevindt.

Laat men deze figuur, een oogenblik de rol vervullen van een herder, die in deze rustende houding de wacht houdt bij zijn kudden, waarbij dan de beide beulen lammeren mogen voorstellen en denkt men zich, zooals dat bij Wtewaels herdersfiguren zoo dikwijls het geval is, een lange herderstaf gestoken tusschen de ledematen van dezen herder door, dan zou deze staf in dit geval loodrecht in het midden van het schilderij te zien zijn, tusschen hoofd en linkerarm door, voor de borstkas, langs de rechterheup, achter de rechterknie tot op den grond, zoodat het lichaam er zich als het ware omheen wond; dan zou deze staf niet

alleen de meetkundig juiste snijlijn dezer diagonaalvlakken zijn, maar bovendien de lichaamswendingen dezer figuur naar alle richtingen demonstreeren [1]).

De verdiensten van dit schilderij liggen echter geenszins alleen in de savante compositie.

Het kan ons niet onverschillig laten of de hoofdfiguur een herder of St. Sebastiaan is; het gaat hier geensizns alleen om de formeele, academische problemen, maar ook om de vertolking van de geestelijke beteekenis van het onderwerp en die is niet minder verrassend dan de formeele kwaliteiten waren.

Reeds de keuze van het moment: eenerzijds de zakelijke koele voorbereiding voor den marteldood, het leedvermaak waarin een der voltrekkers, zonder eenige haast te vertoonen, tracht den toeschouwer mede te betrekken in het genoegen van de marteling: anderzijds de afwezigheid van vrees bij het slachtoffer, die alleen vervuld is van de ekstatische blijdschap, die de trouw tot in den dood met de eerekroon van het martelaarschap beloond ziet.

De gelatenheid van de lichaamshouding is slechts uiterlijk en daarom zoo goed gevoeld, omdat het lichaam en zijn smarten reeds niets meer ter zake doet.

De geestelijke spanning is op het verheerlijkte gelaat duidelijk leesbaar. De blik van den martelaar is niet, zooals meestal geschiedt, op den toeschouwer gericht, als om diens medelijden te zoeken; evenmin is het gelaat in demonstratieve ekstase ten hemel gewend; eerder schouwen de engel en hij elkaar van nabij in de oogen, als in geheel afzonderlijk samenzijn. Het medelijden wordt alleen gewekt door het jonge prijsgegeven lichaam, gestimuleerd als het reeds is door het grijslachende tronie van den beul. Een merkwaardig schilderij, niet alleen om de zelfstandige, gevoelvolle en in alle opzichten harmonieuze conceptie, maar ook omdat het onderwerp, in Italië geheel thuis, hier te lande slechts bij hooge uitzondering is behandeld.

Dat het door een Calvinist, een kerkbestuurder nog wel, en in een tijdperk van overprikkelde gevoeligheid door de godsdiensttwisten voor het twaalfjarig bestand, toen de eisch van rechtzinnigheid ten top gevoerd was, is ter hand genomen, is zeker wel een uniek feit, dat in Utrecht echter eerder dan elders hier te lande getolereerd werd. Wat betreft de innerlijke beweegreden, waarom Wtewael dit onderwerp heeft ter hand genomen, rijst de vraag: of het wellicht de vrucht van een onderbewuste reactie op den geestelijken druk dier dagen was en wellicht tevens, zooals soms wil gebeuren, de schoonste geestesvrucht, omdat

---

[1]) Men moet de geschiedenis van de ontwikkelingsgang van de voorstelling der ruimte in de schilderkunst kennen, zooals die door de onderzoekingen van Dr. W. Vogelsang in zijn colleges te Utrecht is aan het licht gebracht, om te beseffen, hoe merkwaardig deze voorstelling moet worden geacht uit compositioneel oogpunt. Want hetgeen dáár is gezegd omtrent de compositie van Lionardo's. H. Hieronymus als het eindpunt van een lange ontwikkeling, die in de Middeleeuwen haar aanvang neemt bij de zuiver lineaire voorstellingen in het tafreelvlak; vervolgens in het tijdperk der Gotiek hoe langer zoo meer het streven verraadt om de derde dimensie van de enkele figuur althans, of van een beperkte ruimte, in het tafreelvlak te projecteeren; eindelijk tijdens de Renaissance tot een welbewuste eisch van het kunstenaarschap wordt en zelfs een wetenschappelijk probleem, waaraan sommige der grootste geesten hun krachten wijdden, dat alles is met inachtneming van het verschil van tijd en landaard ook van toepassing op de geschiedenis van het Romanisme hier te lande. Veel minder op wetenschappelijke, dan op intuitieve wijze heeft men ook hier zich dezelfde taak gesteld, totdat Wtewael in deze compositie dezelfde oplossing vindt. Reeds in 1530 interesseerde Lucas van Leyden zich voor dit vraagstuk, het duidelijkst in zijn gravure Mars en Venus (B 137). Hinderlijke misteekeningen als op zijn vroege „Gevangenneming" (B. 58) toonen wel overtuigend, dat de schitterendste phantasie en visueele aanleg toch deze academische oefening noodig hebben.

het een sentiment vertegenwoordigt, dat overigens geheel tegenovergesteld aan iemands wezen, toch altijd op den bodem van zijn ziel aanwezig is geweest?

Wtewaels trotseerende physionomie en heel zijn eigengereide, zich aan niets en niemand storende wijze van doen, zou zulk een gedachte kunnen doen opkomen.

Prometheus-voorstellingen moet men niet verwachten van naturen die zelf iets van het Prometheussentiment in zich hebben.

Cornelis van Haarlem heeft zich wel tot dat en dergelijke titanische onderwerpen aangetrokken gevoeld. Wtewael niet; daarentegen heeft deze wel zijn Andromeda gemaakt, een sentiment vertolkend, aan dat van den St. Sebastiaan nauw verwant, het vrouwelijk spiegelbeeld ervan, en niet bij toeval, vertoont het daarmee zooveel overeenkomst [1]).

Het jaar 1607 brengt „*de Ontmoeting van Diana en Aktaeon*" van het Museum te Weenen. Het is een salonstuk in salonformaat, gecomponeerd met al het speelsche vernuft, dat in deze literair georienteerde kunstproducten somwijlen wordt tentoongespreid. **Sch. VIII. Pl. V, 2.**

De peinture is uiterst verzorgd, tot op het emailleachtige af. Met groote liefde en nauwgezetheid is de schilder ook hier, evenals op het Godenmaal te Brunswijk en op zooveel andere schilderijen, ingegaan op alle details, vooral van kleedingstukken en van alle accessoires, zooals de wapenen. Ook de figuren zijn behoedzaam geschilderd en gedisponeerd. Aan licht- en schaduwwerking en aan het brilliante coloriet is alle aandacht geschonken. Slechts de natuur moet men niet „au sérieux" nemen; als bijwerk opgevat, is zij geheel schematisch behandeld. Het gebladerte, het water, de rotsen, de vergezichten — Wtewael gaat er alleen op in tot een zeker decoratief effect is bereikt, dat past bij de figurale compositie en dat het idyllisch effect ervan verhoogt. Doch dit slechts ten deele ingaan op de weergave van de natuur is niet een schetsmatig gebleven natuurstudie; in den grond der zaak is het eigenlijk geen weergave der natuur, maar een natuur-phantasie, niet slechts wat situatie en compositie betreft, maar ook wat aangaat het wezen der details. Slechts enkele daarvan, als de berkestam, het klimopblad en enkele bloemen zijn feitelijk naar de natuur bestudeerd. Ook de dierenwereld is hier, zoowel als elders zeer natuurgetrouw weergegeven en levendig geobserveerd. Maar steeds worden de natuur-observaties bewust gebruikt voor het decoratief effect in een zelfgeschapen verbeeldingswereld.

Een phantastisch gevormde en begroeide donkere rotspoort laat rechts een lichtend verschiet met bebouwde helling vrij en vormt zelf een ovale opening, waar middenin de hoofdfiguur, Actaeon, omgeven door honden, verschijnt in stralend zonlicht, meer naar voren, links en rechts, staan twee badende nymphen, eveneens in het zonlicht, terwijl de silhouetten van vier andere nymphen, waaronder Diana, zittend en staand in de schaduw, donker afsteken tegen dezen

---

[1]) In de houding van het lichaam is een zekere overeenkomst te constaeeren met Reni's St. Sebastiaan in Palazzo Rosso te Genua. De boven het hoofd geboeide handen keeren bij Wtewael terug in zijn Andromeda (Sch. 46) Reni's halve figuur doet echter een demonstratief beroep op het medelijden, dat Wtewael heeft weten te vermijden.

lichten achtergrond. De voorgrond daarentegen is terweerszijden weer bevolkt door twee paren nymphen en eenige honden, die in het zonlicht met de contouren afsteken tegen het donkere tweede plan. Licht- en schaduwverdeeling zijn dus geheel berekend op een decoratief effect volgens een weloverwogen, eenvoudig systeem, dat zoowel dieptewerking als harmonische verdeeling van het tafreelvlak beoogt. De staande nymph links en de lichte figuren in haar omgeving vormen eenigszins een tegenwicht tegen het eenzijdige lichtvlak van het vergezicht rechts.

Een drietal vijvertjes, waarvan het eerste door een kanaaltje onder de rotspoort is verbonden met het tweede, varieeren in kleurreflexen. Voor brilliante kleurvariatie is verder gezorgd door de helderkleurige doeken, waarin de nymphen zich hullen of waarop zij zitten en verder door het decoratief wapentuig, vooral de prachtige pijlkokers.

Met deze eene keer heeft het onderwerp Wtewael nog niet losgelaten. Daarvoor bood het niet alleen veel te schoone gelegenheid, om zijn rijkdom aan figuren met een eindelooze variatie van interessante standen, door verrassing, schrik en andere sentimenten levendig bewogen, te kunnen uitbeelden; maar ook lag het klassiek-literaire onderwerp, ontleend aan Ovidius' matamorphosen, een der beste bronnen voor de schilders van dezen tijd, te zeer in den smaak van het publiek, om het niet loonend te doen wezen, het meerdere malen in beeld te brengen. Afgezien daarvan, is bovendien de psychologische situatie boeiend genoeg om er zich meerdere malen in te kunnen verdiepen. Vooral de versie van het jaar 1612 geeft aanleiding te veronderstellen, dat dit bij Wtewael het geval was.

Dat moge hieronder blijken; hier zij er voorloopig alleen op gewezen, dat de versie op het koperen paneeltje uit de vroegere collectie Doetsch, (Sch. 28) een vereenvoudiging van compositie te zien geeft in dien zin, dat de entourage beknopter is opgevat, alle nymphen in het volle licht zijn geplaatst, terwijl Actaeon te midden van hen verschijnt op een in de schaduw van een rots gelegen rustiek bruggetje. De figuren zijn daardoor alle dichterbij gekomen en Actaeon komt als hoofdpersoon meer tot zijn recht.

Op de versie van 1612 (Sch. 10) treedt Actaeon geheel op den voorgrond en is Diana weder naar het tweede plan verschoven.

Sch. IX. **Pl. VI, 2.** Eveneens van het jaar 1607 is „*de Aanbidding der Herders*", welke het Kunsthistorische Museum te Weenen in zijn depôt bewaart. Waren de beide Weensche schilderijen naast elkaar opgehangen, dan zou men zich, behoudens de overeenkomst van sommige karakteristieke houdingen, geen grooter contrast in het werk van denzelfden schilder kunnen denken, dan er tusschen deze twee paneelen bestaat. Zoozeer als het één het karakter van een literair verfijnd salonstuk draagt, is het ander gehouden in populairen stijl. Het onderwerp geeft er aanleiding toe; het heeft nimmer behoord tot het gebied der eigenlijke kerkelijke kunst en is eerst door zelfstandige kunstenaars als Hugo van der Goes, in den tijd der Broeders des Gemeenen Levens ingeluid, om sedert dien een veel geliefd en populair onderwerp te blijven.

Doch niet alleen het onderwerp en zijn vormgeving zijn hier populair gehouden,

ook het coloriet vertoont thans een geheel ander karakter, als kwam het uit een geheel ander gewest en milieu. Blijkbaar is Wtewael toch niet een zoo verstokt humanist, dat hij bij een onderwerp als dit niet anders kon dan tooneelherders in een gecultiveerd coloriet ten beste geven. Hoogstens de handen blijven iets aristocratisch houden en iets in de houding van den gebaarden, knielenden herder, waarom hij in andere kleedij ook op een aanbidding der koningen zou kunnen voorkomen. Overigens vallen zoowel de grovere vormen, als de grovere peinture en wat nog het meeste treft, het grovere coloriet ten zeerste op.

Want het is hier niet als op van der Goes' Portinari-altaar (si parva licet componere magnis) waar de traditioneele adel van het Nederlandsch coloriet der Middeleeuwen blijkbaar opzettelijk is getemperd, waar het pas gaf! Hier is daarentegen een coloriet, dat aan een provincialen tongval doet denken, ongetwijfeld nationaler, echter van karakter dan het buitenlandsch geschoolde coloriet van de „Diana en Actaeon" en daarbij maakt het niet den indruk van opzettelijk naar dit genre bestudeerd te zijn, zooals b.v. bij van Ostade, maar eerder alsof een populaire voordrachtswijze weer eens boven kwam, zooals onder het veredelde entstuk weleens een wilde loot op den onderstam wil uitbotten.

Het overheerschend grijs is geenszins fijn van tint, het wordt in zijn wat harde structuur stevig gereleveerd door harde groenen en rooden, afgewisseld door paars, rossig bruin en licht blauw.

Het gegeven is zeer eenvoudig behandeld; van dichtbij gezien, vullen de figuren van de dicht opeengedrongen groep het geheele tafreelvlak. Zij staan, hurken of knielen achter en ter weerszijden van de naar den toeschouwer gewende Maagd, die de slippen van het lijnwaad, waarin het kind op het strooleger gewikkeld was, zoo ophoudt, dat de voorgestelde toeschouwers er minder van kunnen zien dan degeen die het schilderij beschouwt. Van terzijde verschijnt, de halve figuur van een liggend rund, dat bij uitzondering lichtelijk misteekend is.

De ezel en Josef ontbreken.

In den rechter bovenhoek verschijnen een herder en een vrouw met stallantaarn; het zwakke licht daarvan is volkomen overbodig, want de geheele groep is zonder eenig kunstlicht mysterieus bestraald door de van het Kindeke uitgaande, niet in lichtbundels aangeduide glans. De bedoeling hiervan is zeer vroom en duidelijk, maar in Geertgens tijd beter op haar plaats dan in dien van Wtewael. De belangstelling is opzettelijk gevestigd op het probleem van de belichting, waaraan de invloed van Jacopo Bassano zeker niet vreemd is geweest [1]). Pl. VI, 1.

In stede van de verdekt opgestelde kaars, welke anders achter den hoed van den gebaarden herder zou zijn geplaatst, is thans een lichtbron gebruikt van waarlijk niet te onderschatten lichtsterkte; zij werpt reëele kernschaduwen en verlicht op twee meter afstand nog fel het been van den links staanden herder.

Als hier onmisbaar repoussoir zijn de twee eenvoudige, voor de kribbe in

---

1) J. Bassano: Aanbidding der Herders te Weenen. (Cat. No. 276). Repr. in L. Zottmann: Zur Kunst der Bassani. Heft 57 der Serie „Zur Kunstgeschichte des Auslandes", Tafel VII. Bassano's indirekte invloed is zeker ook niet geheel vreemd aan Rembrandts Aanbidding der Herders te München, (repr. Klass. d. K. pag. 284).

den grond gestoken stokjes aardig aangebracht, ter accentuatie van de lichtbron.

Sch. X. Pl. VII. Uit het jaar 1612 dateert de derde versie van „*de Ontmoeting van Diana en Actaeon*", uit de collectie Professor K. Glaser te Berlijn. Omdat het gegeven hier geheelenal is omgewerkt, is aan te nemen, dat de tweede versie (Sch. 28) die niet gedateerd is, en veel meer overeenkomst vertoont met het schilderij uit het Museum te Weenen (Sch. 8), is voorafgegaan aan deze omwerking. Na deze tweede, aan Tintoretto herinnerende bewerking, is Wtewael hier weer meer zichzelf; de dispositie van de figuren is zeker ook hier wel met overleg geschied, maar zij is minder academisch.

De episodische verteltrant komt thans weer boven, die steeds wat minder opzettelijk decoratief effect beoogt, en die met zich meebrengt, dat men zich bij de onoverzichtelijke veelheid der kleinere figuren, even moet bezinnen, wat eigenlijk de leiddraad der compositie is. Deze naïef-beweeglijke verteltrant is zeker meer in overeenstemming met het Noordelijk karakter en heeft er in dit geval ook alle charme van.

Het tooneel is een boschvijver, waarover op den voorgrond, waar de oevers elkaar naderen, een brugje is gelegd, waar Actaeon, van rechts komend, zich overheen spoedt. Van links naar rechts in diagonale richting naar de diepte van den achtergrond, zijn te onderscheiden drie groepen van nymphen, twee ervan links op den voorgrond; drie, waaronder Diana, in het midden van het schilderij, een zevental rechts daarachter. Rechts moet Actaeon daar met zijn honden alleen tegen opwegen, maar de wederkeerige richting der blikken tusschen hem en Diana schept een fijn gevoeld tegenwicht. De achtergrond wordt gevormd door het bekende schema van twee door boomgroepen omlijnde vergezichten op een kasteel en eenige hofsteden.

De peinture is uiterst verzorgd; met klaarblijkelijke liefde zijn alle details, die aan het geheel een zekere schittering konden geven, behandeld. Het rijke coloriet van deels vroolijk heldere, deels diepe warme tonen rondom den koelen, donkerblauwen boschvijver, werkt daartoe ten zeerste mede.

Vooral de groote figuur van Actaeon [1]) komt prachtig uit tegen den donkeren achtergrond in haar hellen luister van zongebrand incarnaat en van kleurige kleedij: het buis van fijn groenig- tegen goudgeel, het wit van de omgeslagen rand van het soepele hemd, het blauw, dat door de opengewerkte, goudgeele hosen blinkt, de rose over witte beenbedekking, de zorgeloos over den rug gehangen geele hoed met roode voering en blauwe veer, de zilvergrijze weitasch,

---

[1]) De overeenkomst met de gelijknamige figuren op een schilderij in Palazzo Patrizi te Rome, door H. Voss toegeschreven aan Jacopo Zucchi, (Abb. 19 van zijn artikel over dezen meester in Z. f. B. K. XXIV 1913, pag. 151sqq. is te groot, om niet de veronderstelling van eenig verband te wettigen. Het is echter de vraag of de attributie aan Zucchi mag worden aanvaard en of niet veeleer aan Hans van Achen of Josef Heintz te denken is. Immers dezelfde compositie met slechts zeer geringe afwijkingen komt reeds voor op de prent No. 7 van Th. de Bry: Emblemata Nobilitatis (editie Warnecke) dateerend van het jaar 1593. Men vergelijke voorts het standmotief van Actaeon in Pal. Patrizi met de figuur van den engel met de vredestak op H. van Achens historische allegorie, fig. 47, pag. 125; R. Peltzer: H. v. Achen etc. t.a.p. alsmede met de figuur van den engel op zijn Verkondiging aan Maria Repr. Pl. VII No. 73 van de Galerie Electorale de Dusseldorf.

Het prototype van alle sterk overeenkomstige Actaeon-figuren van Heintz, van Achen, Rottenhammer (Nostitz) en diens teekening te Weimar van 1597 (repr. pag. 192 H. Leporini: Die Stilentwicklung der Handzeichnung. XIV bis XVIII Jahrhunderts) en diens teekening te Dessau (repr. No. 77 Handzeichnungen Deutscher Meister

de goudbeslagen, zilveren jachthoorn; dat alles zeer vast en reëel geschilderd en des te aantrekkelijker, omdat de reeë contrapost-beweging als een ornament past in de achtkantige omlijsting. Deze beweging is geheelenal gerechtvaardigd door de situatie: de verrassing van zich opeens te bevinden temidden van zooveel vrouwelijk schoon, gemengd met de schrik voor het nog nauwelijks te bevroeden vreeselijke noodlot, dat de godin op hetzelfde moment over hem brengt. Levendige ontzetting onder de nymphen, die vluchten willen, zich haastig omhullen tegen onbeschaamde blikken; de godin zelve, zonder noodzaak met rood gewaad beschermd door haar gezellinnen, want zij zelve stelt zich te weer door het verderfbrengende water te doen opspatten met haar hand. Eindelijk het tweetal op den voorgrond, van wie de afgewende, in een schitterend blauwe doek half gehuld, vol ontzetting de wreede daad der godin gadeslaat, terwijl de andere, die het om de schoone jongeling al te zeer ter harte gaat. zich met smartelijk gebaar afwendt.

Met de pijnlijke kreet, die van haar lippen komt, klinkt de tragische vertelling uit en wordt het oog van den toeschouwer van het gruwzaam tafreel afgeleid.

Het is deze laatste trek in de vertelling, welken men bij geen ander schilder aantreft, die wellicht de reden aangeeft, waarom Wtewael het gegeven telkens heeft omgewerkt. Men treft hem ook aan op de beide andere schilderijen, maar daar niet zoo opmerkelijk. Op het Weensche is het intieme vriendinnenpaar rechts op den voorgrond het niet eens met het besluit der Godin en betreurt het. Maar Actaeon verschijnt slechts als kleine figuur op den achtergrond en bij de drukke beweging van zoovele figuren komt de uitdrukking van smart bij het nymphenpaar op den voorgrond niet tot haar recht. Om dat te bereiken moest de figuur van Actaeon duidelijker uitkomen, om het medelijden gaande te maken. Dit is geschied op de tweede compositie (Sch. 28), waar Actaeon in dezelfde houding, maar veel dichterbij temidden van de nymphen verschijnt, wel overmoedig maar toch als noodlottig slachtoffer; want thans komt hij in de schaduw van de rots als sombere silhouet uit tegen de vrije lucht.

Het volgende oogenblik, zal hij door zijn eigen honden, die de wildlucht van het hert, waarin hij door Diana veranderd wordt, reeds opsnuiven, verscheurd worden. Maar de uitdrukking van smart, die bij enkele der nyphen waar te nemen is, komt dramatisch niet tot haar recht. Om de meerdere beknoptheid is de groepeering gedrongener, Diana zelf naar den voorgrond geplaatst; de ontsteltenis over haar daad, die zich in haar onmiddellijke nabijheid niet durft uiten, treedt nu op den achtergrond, vertolkt door één der nymphen, rechts achter de brug.

Op de Berlijnsche compositie is de schitterende verschijning van Actaeon duidelijk de aanvang, het treuren om zijn lot het einde der vertelling geworden. Diana is wat naar achteren geschoven, en ofschoon middenin het tafreel, toch

in der Herzögl. Anhaltschen Behörden — Bibliothek zu Dessau. M. J. Friedländer 1913) verder van die door H. van Balen van 1605 repr. pag. 26 in Handzeichungen alter Meister aus deutschen Privatbesitz edd. Swarzenski-Schilling 1924) en hier te lande van Moreelse (gravure de Bry). Wtewael, Pieter Lastman: Coll. Wagenhoff-Dolch te Parijs Repr. Abb. 19, K. Freise: P. Lastman, en tenslotte van Jan Brueghel d. O. (Nostitz-Praag), waarop Rembrandts Actaeon (Coll. Salm-Salm) teruggaat, moet nog gevonden worden.

geenszins als hoofdpersoon meer opgevat. Haar daad en haar gezelschap zijn tusschen episode geworden in een verhaal, waarin het niet meer om haar gezindheid, maar om die van haar meer menschelijk gevoelende gezellinnen gaat.

Het is echter jammer, dat het groepje van Diana niet slechts in beteekenis is verbleekt, maar ook in kracht van uitbeelding. Hare zoetelijke uitdrukking en gebaren doen temidden van de andere figuren eenigszins vervelend. Men zou ook kunnen zeggen, dat zij niet manieristisch genoeg zijn, welk oordeel dan in dit kader een ongezochte rechtvaardiging van dat begrip beteekent.

Sch. XI. Wtewaels grootste schilderij; ,,*De Aanbidding der Herders*'' uit de gräflich von
Pl. VIII, 1. Schönborn-Wiesenheidtsche Sammlung op Slot Weissenstein te Pommersfelden dateert van het jaar 1618.

Dat het een middagreceptie geworden is in plaats van het nachtelijk bezoek der Evangeliën, vergeeft men den schilder gaarne terwille van de zooveel betere en persoonlijker kwaliteiten van dit doek vergeleken bij die van het Weensche paneel (Sch. 9).

Het teedere ligt Wtewael nu eenmaal niet — en dat Maria hier een gewone forsche vrouw uit het volk geworden is, bij de voeding van het kind, waarvoor zij de rechterborst ontbloot, ongegeneerd in zakelijk gesprek met Joseph en andere mannen, die er vol aandacht bij tegenwoordig zijn; dat het een oogenschijnlijk rommelig, maar zakelijk en natuurlijk tafreel is, hindert tenslotte niet en kan men bij een karakter als dat van Wtewael zelfs wel waardeeren.

Tenslotte is toch een weloverwogen schikking der figuren merkbaar. Het hoogste licht is ook hier het kindje, dat naar schatting twee jaar oud — maar wat doet er toe? — geheel naakt op een met een laken bedekte bank ligt. Het grijpt naar de natte snuit van een groote, ditmaal prachtig geschilderde koe, die van links naderbij komt om het kind nieuwsgierig te besnuiven. Links voor de kribbe knielt een herder, die met zijn rechterhand de voetjes van het kindje wil aanraken. In deze forsche, ruwe figuur, niet gewend om te knielen, komt nu het teedere, omdat men voelt, dat het maar voor een oogenblik is en geen attitude, des te overtuigender en roerender uit. Even prachtig als de schitterende kleedij van Actaeon te Berlijn, is hier de versleten plunje geschilderd, waarin de krachtige rug van den herder is gehuld — en het licht, dat van achteren op deze armoede valt en zoo uitvoerig is geschilderd, doet weldadiger aan dan het symbolische licht van het gelijknamige onderwerp te Weenen (Sch. 9)[1].

Bij vergelijking met de schetsteekening voor dit schilderij in het Victoria and Albert Museum te Londen (T. 56), waarop als een der weinige punten van verschil, deze figuur van terzijde is gezien, blijkt, dat een opzettelijke verandering heeft plaats gehad, waardoor deze figuur een wijziging heeft ondergaan in den zin

---

[1]) Wat doet het er toe, of ook deze figuur wellicht een prototype heeft gehad in J. Bassano's herdersfiguur op het schilderij te Bologna. Repr. in L. Zottmann t.a.p. Tafel VI, als ook met die van het schilderij in de Academie te Venetie, Abb. 63. H. d. K. W. Pevsner-Grautoff, Barockmalerei, Romanische Länder. Men vergelijk ook de teekening in het Britisch Museum, No. 80, von Hadeln: Venezianische Zeichnungen der Spätrenaissance. Het moet trouwens eerder een onbewuste herinnering zijn, die hier nawerkt, dan een bewuste navolging; want op de schets is er nog geen overeenkomst met Bassano te bespeuren.

van Bassano's figuur en ten zeerste heeft gewonnen aan beteekenis. Voor de kennis van des schilders gedachtengang zijn zulke verschillen zeer opmerkelijk.

Links achter deze figuur staat een jonge vrouw, een kind op den rug dragend, dat speelsch spartelt met de beentjes. Met de rechter houdt zij de handjes van het kind vast om haar hals; de linker heeft zij over den nek van de koe gelegd, en zoo monstert zij met moederlijke belangstelling, echter zonder eenig uiterlijk betoon van eerbied het kind. Verder is de linker benedenhoek van het schilderij ingenomen door een halve, halfnaakte mansfiguur, die door een hond begeleid een benedenvloersche trap beklimt: een repoussoirfiguur van Italiaansche herkomst, die bij het volkomen meesterschap van Wtewael in de uitbeelding van de ruimte eigenlijk overbodig is, maar toch nuttig om de atmospheer van zakelijk gebeuren ook op den voorgrond gaande te houden en elke gedachte aan een tooneelscene ten behoeve van den toeschouwer te verbannen.

Boven de koe verschijnen nog drie figuren: een man in het midden, in gesprek met een vrouw, die een korf met pluimvee omhoog houdt, welke vrouw in type geheel overeenkomt met de groenteverkoopster van de ,,Fruitmarkt'' uit het Centraal Museum te Utrecht (Sch. 39) en een man die een lam op de schouders draagt. Boven de kribbe een doedelzakspeler en een herder en eenige achtergrond figuren.

De rechterhelft is op dezelfde wijze opgebouwd door figuren boven elkaar te laten verschijnen in vrij hoog ,,opzicht''. Om die reden rijst vrij snel de typeerend geschilderde brokkelige klinkervloer. Meer dan de helft der hoogte wordt ingenomen door de drie zittende figuren van Maria, een herder en de kaalhoofdige grijsaard Joseph, die de hoofden bijeen gestoken hebben in een geänimeerd gesprek. De herder houdt zijn staf schuin tegen de linkerschouder en tusschen de overelkaar geslagen beenen en draagt in zijn linker een mand marktwaren.

Boven dit drietal nog drie figuren, n.l. twee oude vrouwen en een jong herder die een lam komt brengen.

Wat het coloriet betreft, zijn de vrouw links en de herder rechts in grijslila Evenzoo wegen het vermillioen en blauw-groen van den knielenden herder op tegen het mat vermillioen en matgroen van Maria's kleedij. Het licht valt van links door een blijkbaar lagen deur binnen, en is in zijn werking uitvoerig bestudeerd [1]).

De vertolking van het onderwerp geeft meer houvast in psychologisch dan in religieus opzicht. Zij wijkt op zeer onafhankelijke, bijna eigendunkelijke wijze af van de traditioneele opvatting. De herders zijn niet toegesneld om zich te vergewissen van de waarheid der blijde boodschap, hun door de Engelen verkondigd; Maria is niet als bij Nederlandsche schilders van de XVde eeuw in nederige hoogheid een oogenblik gezeten om hulde in ontvangst te nemen, — er is geenerlei distantie tusschen haar en dit flink, gezond herdersvolk.

Op voet van volkomen gelijkheid, als een der hunnen, verkeert zij met hen.

Zoo ongewoon is deze gemeenzaamheid, dat de schrijver van den Katalog

---

[1]) Een vrij uitvoerige bespreking van dit schilderij in Dr. Th. Frimmel ,,Kleine Galerie Studien pag. 26 en 27.

van Pommersfelden er door op een dwaalspoor is gebracht en heeft aangenomen, dat de zittende figuur rechts Joseph moest voorstellen. Het is echter een herder met zijn herderstaf en niet Joseph, de timmerman.

Daar is wel tegen aan te voeren, dat deze figuur is gegroeid uit een dubbelzinnige herder-timmerman op de teekening te Londen, waar hij wel ook de staf draagt, maar een mand met timmergereedschap naast zich heeft, maar op de plaats waar op de teekening een bok staat, is op het schilderij een oude man gekomen, die Joseph zijn moet, nu het timmergereedschap bij de eerste figuur is verdwenen. Het onderhoud van het drietal is veel te gemeenzaam voor een „Santa Conversatione"; de bedoeling is integendeel duidelijk om de eenheid van de aandachtsbepaling eenigszins te verbreken, om aldus de figuur van den knielenden herder te isoleeren, zoodat deze onopgemerkt kan opgaan in het eerbetoon waarvoor hij de voeten heeft ontschoeid.

Sch. XII, XIIa, XIIb. Pl. IX, 1, 2, 3. Van hetzelfde jaar 1618 zijn een drietal paneelen in het Baron von Bruchenthalisches Museum te Hermannstadt in Roemenië, waarvan er weliswaar slechts één, een borstfiguur „à trois quarts", voorstellende „*Ceres*", is gesigneerd en gedateerd, doch waarmee de twee andere, een „*Bacchus*" en een „*Venus met Cupido*" in onmiddellijk verband moeten worden gebracht, zoowel om de zich daarbij aansluitende onderwerpen, die onder den titel „Sine Cerere et Baccho friget Venus" dikwijls als trits zijn in beeld gebracht, als ook om de overeenkomst van compositie, de overeenkomstige formaten en hun samenzijn in dezelfde oude verzameling.

Ondanks alle kwaliteiten van peinture en van stilleven schoonheid toont Wtewael zich hier van een zwakker kant. Bij zoovele goede en gevoelvolle composities als er van Wtewael bekend zijn, is er geen noodzaak om dit als mislukt te beschouwen genre van hem dankbaar te aanvaarden.

De Ceres, die poogt — en de Venus die had moeten lieftallig zijn, zijn het geen van beide, zij doen te veel denken aan het model, dat er blijkbaar beide malen voor gezeten heeft en een persoonlijk, geenszins geïdealizeerd voorkomen heeft.

Hoe geheel anders wist Moreelse zulke figuurtjes te geven, die toch ook wel op een bepaald meisje geïnspireerd waren, maar die niet zoo reëel en nuchter objectief alsof het stillevens waren, werden geportretteerd.

Te oordeelen naar de photographieën, is het stilleven voortreffelijk: het fruit van Ceres, de sikkel waarop signatuur en jaartal zijn aangebracht — de als immer zeer decoratieve pijlkoker van Amor — de Venetiaansche glazen drinkbokaal van Bacchus en de wingerdranken om diens hoofd. Zóó knap en reëel is dit alles geschilderd dat reeds daarom de personages niet konden achter blijven in natuuristische opvatting.

Waren zij meer geabstrabeerd en geidealiseerd begrepen, dan zouden deze accessoires nimmer zoo zelfstandig zijn geworden.

Sch. XIII. Pl. X. Uit het jaar 1618 dateert ook nog het vrij groote schilderij uit het Museum te Kopenhagen, voorstellende „*de Prediking van Johannes den Dooper*", een schilderij met vele goede kwaliteiten maar waaraan nochtans geen onverdeeld gunstige beoordeeling kan te beurt vallen. Wtewael heeft getracht er een genre-

voorstelling van te maken, waarin de gedachte aan het sterk geboeide gehoor is verdrongen door die van de schilderachtig ongegeneerde nieuwsgierigheid van een toevallig samengestroomde menigte, die zich hier en daar gemakkelijk in het mos heeft neergevleid en aan de prediking eigenlijk maar een half oor schijnt te leenen. De reden van deze opvatting is echter niet duidelijk geworden en daarom vermag zij ook niet te boeien. Voor een andere attractie dan Johannes den Dooper had het arrangement niet anders behoeven te wezen. Het zou een open vraag blijven, met geen beroep op de Evangelische berichten te beantwoorden, waarom een donker woud gekozen is als tooneel van de gebeurtenis, ware er geen verband met de traditie van J. Breughel aan te toonen, als hieronder geschiedt. Te meer niet, omdat het boschlandschap, zooals Wtewael het vermag te schilderen, niet past bij het hier in beeld gebrachte genre.

De decoratieve herkomst van dit geboomte is wel verloochend, maar niet overwonnen. Voor een onderwerp als dit deugt het niet, vooral niet, omdat het meerendeel der figuren, met name die op den voorgrond het meest in het oog loopen, niet is gestoken in het costuum der romantisch-mythologische wereld. Op de teekeningen te Amsterdam en te Dresden, die „de Doop van Christus" voorstellen (T. 49 en 50), is althans naar een exotisch costuum gestreefd, waarbij men dan ook geen eike- en beukeboomen verwacht; hier daarentegen is wel een eikenwoud bedoeld, maar het totaal effect daarvan niet bereikt. In dit blauwige groen hangt nog te veel mythologische romantiek en men verwacht het geluk van het gouden tijdperk — of de jachtstoet van Diana te zullen zien.

De figuur van Johannes is in letterlijken en figuurlijken zin naar het tweede plan verdrongen. Hij staat in de linkerbovenhoek van het in de breedte genomen tafreel, half in de schaduw van een donkere boomgroep. Om hem heen en beneden aan zijn voeten zitten een aantal toehoorders weggedoken in de diepe schaduw van den hoogen oever der beek, die van rechts naar links diagonaalsgewijze door het landschap gaat. Ook op den anderen oever zitten een aantal toehoorders in donkere schaduw. Slechts één enthousiast luisterend jong herder valt wat meer in het oog. Omdat hij de eenige is, die zoo luistert en ook omdat hij in het midden van het schilderij is geplaatst, zou men geneigd kunnen zijn, deze figuur van overeenkomstige beteekenis te achten als die van den knielenden herder op het schilderij te Pommersfelden. Maar om die rol te kunnen spelen, is de figuur te veel op den achtergrond geschoven.

De geheele voorgrond en rechterhelft van het schilderij is ingenomen door een bijna aaneengeschakelde reeks van groote figuren van krijgslieden, allen geplaatst in het volle licht, dat van links binnen valt en hun uitvoerige schildering rechtvaardigt. Het zijn van links naar rechts: een staande vaandrig, in gesprek met een drietal personen, die voor hem op den grond zitten, een vrouw met kind, een trommelslager en een hellebardier. Daarna volgt een musketier, op het punt de brug over te steken, die rechts over de beek voert. Deze laatste drie figuren, die het middengedeelte van den voorgrond innemen, zijn op den rug gezien en leiden het oog de diepte van het breede tafreel binnen. Aan den overkant staan een paar ruiters, die hun paarden tegen elkaar hebben gewend

en den teugel slechts voor een oogenblik inhouden, om in het voorbijgaan even te vernemen, waarvoor men hier is samengekomen. Tusschen de beenen hunner kleinhoofdige paardjes door ziet men nog een aantal menschen op hun gemak liggen luisteren, allemaal in het volle licht.

Het coloriet is te vergelijken bij dat van den „David en Abigaël" te Utrecht (Sch. 2), doch het is niet zoo gedempt. Rood, blauw, wit en geel zijn de vrij harde hoofdtonen.

Van zuiver compositioneel gezichtspunt kan men niet anders zeggen, dan dat het een knap en goed volgehouden arrangement van figuren is, met weliswaar niet imposante, maar toch steeds ihteressante bewegingsmotieven en houdingen en ruimte-suggesties.

Hoe weinig ernstig het gewijde onderwerp genomen is, bewijst wel de hurkende figuur in de rechter benedenhoek, die als een geestigheid is bedoeld, zooals men alleen bij een Hollandsche of Vlaamsche mentaliteit passend kan denken. Overigens kan de interpretatie van het onderwerp desnoods verdedigd worden als die van een vrijdenker, ofschoon Wtewaels positie als kerkmeester deze veronderstelling schijnt te weerspreken. In elk geval is deze „Prediking" geenszins zoo indrukwekkend als die van een Lucas van Leyden, een Jan Swart van Groningen of een Breughel. Een merkwaardige, ofschoon niet verklaarbare overeenkomst niet van opvatting, maar van compositie, bestaat er met het vroegste werk van *Adam Elsheimer*, de voor den Keurvorst te München in 1598 geschilderde „Prediking van Johannes den Dooper", [1]) welke nog geheel onder den invloed van Gillis van Coninxloo's woudlandschappen staat. Het hier veel grootscher opgevatte woud toont vrijwel dezelfde situatie als dat van Wtewael, maar is bijna tweemaal zoo hoog genomen; de voorgrond is evenals daar ingenomen door een reeks deels staande deels zittende figuren, die ook hier op den rug gezien worden. Het meest treffende in de overeenkomst is echter het tweetal ruiters, op dezelfde plaats als bij Wtewael; de linksche van dit tweetal, dat eveneens hoeden met groote vederpluimen draagt, komt behoudens enkele afwijkingen, geheel overeen met de linksche der twee ruiters van Wtewael, die echter den rechtsche reeds den teugel heeft laten wenden. Overigens heeft Elsheimer zijn Johannes in het midden geplaatst in het volle licht en is het heele gehoor veel aandachtiger bij de predikatie. De op ongeveer een derde van Wtewaels afmetingen genomen, op koper geschilderde voorstelling [2]) toont figuren van veel loomere beweging en teekening, dan die van dezen welke veel sterker gemodelleerd, rijker aan detail en decoratiever in houdingen en spanningen zijn dan Elsheimers veel stemmiger gevoelde figuren.

Dezen ontbreekt ten eenen male de manieristische geschooldheid, welke Wtewael, hier twintig jaar later schilderende, zich dertig jaar vroeger had eigen gemaakt en die, toen Elsheimer in 1600 in Rome kwam, daar niet meer aan de orde was. Hier echter, in 1598, doen Elsheimers figuren in het romantisch

---

[1]) Repr. bij het artikel van H. Weizsäcker: Elsheimer's Lehr- und Wanderzeit in Deutschland. Jahrb. d. K. Pr. KS. XXXI (1910).

[2]) Katalog der Aelteren Pinakothek zu München. 1922.

blauwig-groene bosch nog denken aan die van J. Breughel en P. Schoubroeck[1]).

Daar de overeenkomst te sterk is, om niet eenig verband te doen postuleeren, en er geenerlei reden is om aan te nemen, dat Wtewael na 1598 in München is geweest, moet men aannemen, dat de overeenkomst berust op een voor beide composities gemeenschappelijk voorbeeld uit de Frankenthaler school, wellicht ook naar een graphische reproductie.

Een niet minder merkwaardige overeenkomst bestaat er tusschen dit schilderij van Wtewael en zijn teekening met de „*Aanbidding der Koningen*" in het Museum Boymans (T. 13), welke uit denzelfden tijd dateert, eenerzijds — en de teekening van *Federigo Zuccari* met een ontwerp voor een theaterdecor van 1565 in het Britsch Museum te Londen anderzijds[2]).

De jachtscène op de laatste toont een gezelschap mannelijke en vrouwelijke jagers te voet en te paard, begeleid door hazewinden, terwijl zij voor de jacht opbreken van de verzamelplaats tusschen geboomte. Dit laatste, een theaterdecor-geboomte bestaat uit kale, deels ontschorste. half afgebroken, verweerde, met wingerd of klimop begroeide boomtronken, zooals er ook een voorkomt op de naar Zuccari gevolgde teekening van Federigo Barocci[3]) voorstellende „*Mozes door Jahwe onderricht in het veranderen van zijn staf in een slang*".

Het blijkt dezelfde boomtronk te zijn als ook bij Wtewael (hier meestal als berkestam) en bij de Gheyn (als beuk of eik) voorkomt op schilderijen en teekeningen. De overeenkomst van Zuccari's teekening met Wtewaels Prediking van Johannes den Dooper ligt in de staande figuur links op den voorgrond, wat betreft kleedij en standmotief, terwijl ook de halve figuur rechts op den voorgrond bij Zuccari herinnert aan de derde figuur van links op den voorgrond bij Wtewael. Van de ruiters bij Zuccari is nauwelijks genoeg zichtbaar om op de overeenkomst met Wtewaels ruiters te wijzen.

Waar hier op het gezag van Voss nog steeds gesproken wordt van een teekening van Zuccari, worde niet uit het oog verloren, dat (hetgeen Voss niet vermeldt), men hier met zuivere Bassano-motieven te doen heeft, waarmee Wtewael meer waarschijnlijk heeft kennis gemaakt van diens schilderijen. In elk geval doet zich in Sch. 9 en 11 en in T 13 een zeer late invloed van Bassano gelden.

De genoemde teekening van Wtewael toont weer overeenkomst met de halve figuur met de beide hazewinden van Zuccari.

Waar ook Bloemaerts „Opwekking van Lazarus", hieronder te bespreken, niet minder samenhangt met Zuccari's fresco met dit onderwerp in het Palazzo Grimani te Venetië[4]), dan met Wtewaels gelijknamig schilderij te Lille (Sch. 36), daar lijkt het zoeken van een verband tusschen Zuccari, wiens fresco door Corn. Cort werd gegraveerd, en de Utrechtsche meesters niet al te gewaagd.

---

[1]) Peter Schoubroeck. Ed. Plietzsch: Die Frankenthaler Maler. Beiträge zur Kunstgeschichte. N. F. XXXVI Leipzig 1910.

[2]) Reproductie in H. Voss: Malerei des Spätrenaissance in Rom. und Florenz. Abb. 176.

[3]) Reproductie in H. Voss: Ibidem Ab. 187.

Deze teekening van Zuccari is tot in alle details gevolgd naar de talrijke, zichzelf repeteerende schilderijen van Bassano met jachtgezelschappen b.v. te Weenen No. 281(afgebeeld in Stampart en de Prenner) en kan dus zeer wel van Bassano afkomstig zijn. Deze teekening werd vroeger toegeschreven aan Titiaan, b.v. in C. M. Metz: Imitations of ancient and modern Drawings from the Restauration of the Arts to the Present times. London, 1798.

[4]) Repr. van de voorteekening in Voss: ibidem Abb. 175 Dr. Voss was zoo vriendelijk den schrijver hierop te wijzen.

Sch. XIV. Pl. XVII, 1. In de Ermitage te St. Petersburg bevindt zich het geparketteerd paneel van het jaar 1621, voorstellend: „*Christus de Kinderen zegenend*". Het toont Wtewaels laten stijl.

Vergeleken bij de „*Aanbidding der Herders*" te Pommersfelden (Sch. 11) is het opvallend hoeveel scherper en harder de tegenstelling tusschen licht en donker is geworden.

In nog sterkere mate is dit het geval op de hieronder te bespreken „*Aanbidding der Herders*" van 1625 in het Prado, (Sch. 15) en op de ongedateerde „*Heilige Familie*", vroeger in het Museum te Hannover (Sch. 41).

Het tooneel is een donkere hal, waaruit men door een open poort, rechts boven, uitzicht heeft op een stadstafreel. Daarbinnen bevinden zich een groot aantal menschen, die in het licht, dat van links door drie niet, of slechts gedeeltelijk zichtbare poorten in drie parallel aan den beneden rand van het tafreel verloopende zones binnenvalt, scherp uitkomen tegen de daartusschen gelegen schaduwzones en den donkeren achtergrond.

De slagschaduw van het muurgedeelte tusschen de twee voorste poorten valt in een breeden streep langs de onderkant van het tafreel over de in regelmatig afwisselende figuren betegelde vloer, welke, evenals op het schilderij te Pommersfelden, zeer uitvoerig en nauwkeurig is geschilderd. In het midden staat een groep van zes personen, allen naar den toeschouwer gekeerd, bestaande uit Christus in ernstig gesprek met een vrouw, wier kind, een jongetje van ongeveer vijf jaar, hij zegenend de rechterhand op het hoofd legt. Tusschen hen in verschijnt een oude gebaarde man, die met alle aandacht de zegening gadeslaat, terwijl de twee andere mansfiguren, achter Christus, met elkaar in gesprek zijn. Links achter de vrouw is eerst de donkere silhouet van een mansfiguur en daarna een groep van drie mannen, die met elkaar in gesprek zijn, staande in de laatste lichtzone, zichtbaar. Rechts achter de middelste groep komen twee mannen in gesprek aanwandelen, geheel in het halfduister van de hal gehuld.

Rechts van hen op den voorgrond, in het volle licht van de tweede zone, zit een jonge vrouw, met een kind aan de borst, op een fraaie houten bank, waarover een kleed is gespreid, en is in gesprek met een man, die achter haar staande zijn gelaarsden voet op de bank heeft gezet. Zij draagt opengewerkt Romeinsch schoeisel en een grooten schijfvormigen hoed, zooals ook reeds op Wtewaels vroegste schilderijen voorkomen. Links van de hoofdgroep op den voorgond, staat op een steenen stoep een moeder met haar jongetje in het licht, terwijl een oude man, die haar aanspreekt, naast haar in de schaduw staat. Voor de stoep, in het licht, zit op den vloer een tweede knaapje, die door een hond, welke hem op de schoot springt, in het gelaat wordt gelikt.

Boven deze groep (op de foto slecht zichtbaar) staat op een verhevenheid een moeder, die een kind op haar rug draagt. Rechts naast haar zit een vrouw met een kind op den arm op een hooge toonbank. Tusschen deze twee vrouwen, staat achter de toonbank een mansfiguur, die met den vinger aan den mond tot eerbiedig luisteren maant.

Het is duidelijk, dat het belichtingsprobleem hier een groote rol speelt, grooter dan in eenig der tot dusver besproken schilderijen, ofschoon de belang-

stelling hiervoor van den aanvang af aanwezig was, gelijk reeds uit kwam bij de bespreking van de „*Parnassus*" te Dresden, van den „*Sint Sebastiaan*", en van de drie „*Ontmoetingen van Diana en Actaeon.*" (Sch. 1, 7, 8, 10 en 28).

Echter had in al deze composities het formeele en decoratieve een veel grooter plaats in de belangstelling en was de belichting vooral dienstig om sprekende silhouetten te doen uitkomen. Dit nu is hier bijna niet meer het geval; de enkele silhouetten, die hier nog voorkomen, domineeren geenszins in het algemeene beeld; de drie lichtzones doen allerlei details van figuren uitkomen, die zich onderling verbinden tot een los aaneengeschakelde massa; de licht- en schaduwzones, die overigens geenszins al te systematisch opvallen, dienen alleen om de orientatie in de diepte te vergemakkelijken en om, zonder den donkeren achtergrond te hoeven prijsgeven, toch ook voor verderop staande figuren een bron van belichting te hebben.

Nergens is echter meer een poging gedaan, om door in kras verkort geteekende gebaren diepte van tooneel te suggereeren; nergens komen hier trouwens opvallend decoratieve standmotieven meer voor. De belangstelling voor het formeele schoon is sterk geluwd ten bate deels van de schoone lichteffecten, deels echter, en nog in sterkere mate, van de belangstelling in de karakters en het zieleleven der ten tooneele gevoerde personen.

Wat Wtewael hier aan manierisme verliest, wint hij aan levenswaarheid. Wat hij hier bereikt aan intimiteit van conversaties, aan het verdiept zijn — niet in theologische discussies maar in den eenvoudigen godsdienst des harten en diepgevoelden ernst des levens, zich afteekenend in menig zielvol gelaat en karakteristieken kop, dat toont, hier zoowel als in andere schilderijen van dezen tijd, een geheel andere zijde van zijn karakter: de behoefte om zich in te leven in het zieleleven zijner figuren en dat uit te spreken.

Ongetwijfeld is dit iets nieuws in de Nederlandsche schilderkunst — een nieuwe toon; een der eerste uitingen van zuivergevoelde religiositeit in evangelisch hervormden geest, zooals die weldra in Rembrandts etsen en schilderijen wordt voortgezet.

Blijkens de veilingsberichten uit vroegere eeuwen heeft Wtewael vele van dergelijke onderwerpen geschilderd en derhalve vertegenwoordigt dit schilderij een genre, dat in zijn strekking een tegenwicht vormt tot de formeel-decoratieve bewogenheid der mythologische onderwerpen. Echter blijft ook dit genre onverzwakt aan de orde en kan men dus niet spreken van een veranderde mentaliteit en een daaraan gepaard gaande ontwikkelingsgang in Wtewaels oeuvre.

Eerder valt een merkwaardige tweeledigheid van mentaliteit te constateeren, waaraan Wtewael tot op het laatst is blijven vasthouden. Voor zijn mythologische salonkunst reserveert hij daarbij het koperen paneel, het heldere bloemig-bonte coloriet, een tooneel-natuur, tooneel-costuum en de vrije uitbeelding van het ongedwongen naakt — dat alles een uiting van internationaal-humanistischen geest. Het nationaal godsdienstig genre echter heeft hij, evenals zijn stillevenkunst, waartoe zijn keuken- en marktscènes in wijderen zin gerekend moeten worden, gehouden in het groot formaat, op linnen of paneel, in het wat droge, atonale coloriet van dikwijls harde tegenstellingen, karakteristiek voor de zes-

tiende eeuw in Nederland [1]), een coloriet dat Wtewael in het afgezonderde Utrecht tot in de derde dekade van de zeventiende eeuw voortzet. In dit opzicht blijft hij, meer dan zijn tijdgenooten Bloemaert en Cornelis van Haarlem, bij den nieuwen tijd ten achter; niet echter in het belichtingseffect, dat het clair-obscur nadert en zelfs reeds zelfstandig dramatisch begint te werken. Duidelijker wordt dit nog in het volgende schilderij.

Sch. XV. Pl. XII. „*De Aanbidding der Herders*", uit het jaar 1625, van het Prado te Madrid, is een schilderij in breed formaat [2]). Vergeleken bij de compositie van ditzelfde onderwerp te Pommersfelden, blijkt, dat de hoofdgroep wat meer naar achteren is geschoven, een breede strook helderverlichten voorgrond vrijlatend, waartegen een omgevallen wagen, de uit het kelderluik opklimmende halve figuur van een herder, en die van een vrouw op de treden van een trapje als repoussoir-silhouetten afsteken, eenzelfde repoussoir-effect beoogend als Rembrandt in de Honderd guldenprent. De vrouw is op den rug gezien en treedt met een kind op haar schouders juist binnen de sfeer van het zonlicht, dat de bovenhelft van haar figuur reeds beschijnt; in haar verschijning een lichte herinnering aan Rafaels Borgobrand. De diepe schaduw, waarin de rest van haar figuur is gehuld, onderbreekt het van rechts binnenvallende licht zoo sterk, dat de hoofdgroep, door dat licht saamgebonden, als in het midden geconcentreerd uitkomt. Twee herders ter weerszijden, waarvan de linksche met een schaap, de rechtsche met een kalf binnen komt, zijn beide, ofschoon in het licht tredend, door de hen omgevende schaduwpartijen zoo geïsoleerd, dat zij aan de concentratie van de hoofdgroep door het licht geen afbreuk doen. Zij fungeeren als flank figuren, zooals reeds bij Titiaan en Tintoretto en zelfs reeds bij Piero della Francesca voorkomen.

Met de ontplooiing in de breedte vervalt de noodzakelijkheid van het bovenelkaar plaatsen van drie of vier rijen figuren. Teneinde de oversnijding der figuren niet al te hinderlijk te maken, was het daar noodig een hooggelegen gezichtspunt te kiezen, waardoor de voorgrond stijl opliep; hier is dit niet meer noodig en bevindt de toeschouwer zich niet boven, maar op eenzelfde hoogte als de staande figuren. Bij zoo groote gezichtshoek wordt nu echter de achtergrond veel te breed om de intimiteit van de stal te kunnen bewaren; hier moet dus een toevlucht worden gezocht in een vrij onoverzichtelijk en onbegrijpelijk samenstel van ruineuze bouwfragmenten. De middengroep is thans veel feller belicht dan op het schilderij te Pommersfelden (Sch. 11), waardoor de tegenstelling tusschen de talrijke hooge lichten en diepe schaduwen, ondanks de concentratie, als geheel een eenigszins verbrokkeld aspect oplevert.

Het geenszins pasgeboren kind ligt in een ietwat opzettelijk gekozen gracieuze houding geheel naakt op een soort geimproviseerde divanachtige „kribbe". Links ervan zitten Maria en Joseph, die beide met de rechterhand in de richting van het kind schijnen te grijpen; een herhaling van gebaar, die zeker geen gelukkige vondst is. Joseph is kenbaar aan de groote vossestaart-zaag, waarop hij met

[1]) Volgens mededeeling van den Heer Pappé te Leningrad is het coloriet in het onderhavig geval: lichtrood en rood, groenachtig en wit in de middelste groep, geel in de rechter, groenachtig, geel en roze in de linker groep.
[2]) Op een repliek van dit schilderij in het Museum te Metz werd de schrijver opmerkzaam gemaakt door den Heer J. Q. van Regteren Altena.

de linker steunt. Tusschen hen in een hond en een werk- of luiermand. Achter het kind verschijnen, vrijwel geheel in de schaduw, twee figuren en de silhouet van de ezel, die nu de kribbe niet te genaken is, uit de ruif eet. Rechts van de kribbe bevinden zich drie herders rondom de koe, die naast de kribbe ligt. Hun eerbied betuigen zij door knielend een duet van doedelzak en draailier in te zetten, terwijl de derde staande een lam aandraagt op de schouders. Rechts achter hen in de schaduw draagt een vrouw op haar hoofd een mand met pluimvee aan, en is vergezeld van een knaap.

Voor de kribbe ligt een hulpeloos schaap, met saamgebonden pooten. Als men hierin een toespeling moet zien op het lòt, dat het kindje wacht, en waarover Joseph en Maria schijnen te spreken, dan is het moment, dat de ontroering brengen moet zeker lang niet zoo onmiddellijk treffend als op het schilderij te Pommersfelden, omdat de middelen, waarmee deze ontroering bereikt wordt, daar het uitsluitend eigendom der schilderkunst zijn, hier daarentegen de theologische exegese tusschenbeide moet komen om het geschilderd gegeven voelbaar te maken. Dit gegeven is derhalve slechts een geleend motief voor het kunstwerk als zoodanig.

Wat de compositie betreft, worden hier en daar effecten bereikt, die zooal niet voor den thans ouder wordenden Wtewael, dan toch voor den algemeenen gang der Nederlandsche schilderkunst veelbelovend mogen heeten, ofschoon men in andere opzichten de eerste teekenen van ouderdomszwakte meent te herkennen. Niet licht althans zou Wtewael in vroeger jaren het bewegingsmotief der armen van Josef en Maria zich op deze wijze hebben laten herhalen; ook is er in de figuur van Maria een zekere loomheid van belijning en expressie gekomen en de nietszeggende schikking der plooien van haar rok is bevreemdend.

Elders echter is de oude energie nog volkomen intact. Vooral in de hooge vrouwefiguur met het kind op den schouder, in de herder rechts, die het onwillige kalf met zich meetrekt, in den herder met het geschouderde lam wordt iets bereikt, dat de elementen van een grootere kunst in zich draagt en in de figurale kunst voor en na Wtewael hier te lande nooit zoo goed is beheerscht [1]).

De bespreking der leesbaar gedateerde schilderijen eindigt met een vijftal portretten, die Wtewael in de jaren 1626 en 1628 schilderde naar zijn zoons en dochters.

Weer verwondert men zich, evenals over het zelfportret, hoe voortreffelijk deze portretten zijn, nadat een kwart eeuw sedert dat zelfportret was vervlogen, waarin zoover bekend, geen enkel portret door hem werd geschilderd.

De levensgroote kniestukken van zijn schoonzoon, *Mr. Johan Pater* en zijn oudste dochter, *Antonietta Pater—Wtewael* zijn inderdaad proeven van portretkunst, die een professioneel portretschilder alle eer zouden hebben gedaan. Sch. XVI en XVII. Pl. XIII.

---

[1]) Een treffende, doch waarschijnlijk slechts toevallige overeenkomst vertoonen deze figuren met die op de „Aanbidding der Herders" van Schiavone in het K.H.M. te Weenen. Afbeelding Tafel XXVI der Oesterr. Jahrb. XXXI.

Zij staan, à trois quarts den beschouwer aanziend, naar elkaar gewend, de één links, de andere rechts van dezelfde tafel, die met een gebloemd, zalm-rood tafelkleed is gedekt en waarop boeken liggen, waarin zij achteloos bladeren.

Ten spijt van deze aanduiding van eenige diepte, is de achtergrond effen olijf-groen, zonder dat eenige schaduw of ander gegeven een aanwijzing geeft voor de realiteit en den afstand van een kamerwand. Nochtans zijn op dezen achtergrond groen in groen aangebracht uitvoerige in relief uitgebeelde, gehelmde, samengestelde cartouches, houdend de in kleuren geschilderde wapenschilden der families Pater en Wtewael, omgeven door ranken, en gehouden door putti, die bij het wapen van den man een doodshoofd en een zandlooper, bij dat der vrouw meer vriendelijke symbolen dragen, terwijl zij zitten op cartouches, waarop niet zonder wijdschen familietrots is gegraveerd: NATUS ANNO INCARNATIONIS DOMINICAE MDCV PRID NON SEPTEMBRIS STILO GREGORIANO.

Joachim Wtewael fecit Anno 1626 en NATA ANNO INCARNATIONIS DOMINICAE MDCIII PRID KAL FEBRUARII STILO JULIANO.

Joachim Wtewael fecit Anno 1626.

Zij zijn correct gekleed naar de mode der aanzienlijke burgerij van den tijd, in gebloemd zwart satijn, met kanten kragen en manchetten, de vrouw met opstaande kanten hoofdtooi. Dit is alles, evenals de met gouddraad geborduurde, zeer elaborate grotesk op het stijve taillestuk van de vrouw en beide gouden sieraden met het edelgesteente zeer uitvoerig en uitnemend geschilderd. Het bladeren in de boeken is een niet geheel van pose vrij te pleiten motief.

Op alle portretten van Wtewael hebben de handen een of andere bezigheid. Wat de koppen betreft, zijn die van Pater en zijn vrouw wel de interessantste van het vijftal. Pater, wiens welig bruine haar en puntbaard niet zonder succes à la Prins Maurits zijn gekapt, toont een weliswaar niet zeer energieke, maar knappe physiognomie. Een zwak diplomatisch glimlachje speelt om den wat slappen, grooten mond; terwijl toch de mooie bruine oogen een welwillende aandacht of zachten ernst verraden.

Antonietta's welvarend uiterlijk mist weliswaar de fijnere expressie, maar toont iets van de welbewuste energie, die zij van den vader geërfd zal hebben.

Ofschoon het meer pas zou geven deze portretten te vergelijken met het werk van Wtewaels stad- en tijdgenoot Moreelse of met dat van Miereveldt, Moreelse's leermeester, lokt toch de meer leerzame vergelijking met het werk van een schilder van zooveel grooter naam thans sterker. Frans Hals portretten van Jacob Pietersz Olycan en zijn vrouw Aletta Hanemans, in het Mauritshuis, dateeren van het jaar 1625 en stelden ongeveer dezelfde taak: kniestukken van een echtpaar à trois quarts.

De particuliere aanteekeningen van een onzer vermaarde kunsthistorici bevatten eenmaal de volgende verzuchting bij de bespreking van een laat werk van Cornelis van Haarlem: „Hoe is het mogelijk, dat in denzelfden tijd en nog „wel in dezelfde stad als waar Frans Hals zijn overheerlijke werken schiep, „nog iets dergelijks kon ontstaan."

De verzuchting die hier den ouden Cornelis geldt, zou ook ten opzichte van

den ouden Wtewael, al werkte hij niet in Haarlem, geslaakt kunnen worden — en het antwoord daarop kan bij een gelijktijdig en gelijksoortig onderwerp des te doeltreffender zijn. Bij vergelijking van deze twee paar portretten blijkt immers onmiddellijk, dat juist het kunsthistorisch inzicht ons moest verbieden ze zoo maar op het stuk van „kwaliteit" te willen vergelijken. Immers is het duidelijk dat de peinture van impressionistische toetsen, die Hals in praktijk brengt, iets geheel anders beoogt dan het zorgvuldig modelleeren, dat Wtewael, een geheel andere traditie getrouw, nastreeft. Het spreekt vanzelf, dat Cornelis en Wtewael het veld moeten ruimen, wanneer men den eisch stelt, dat in het jaar 1625 ieder portretschilder te werk behoorde te gaan naar de inzichten van den komenden tijd, die Hals openbaart.

Even ongerijmd is die eisch echter, als wanneer men van Hals zou willen vergen, dat hij het ornamentaal gevoelen en kunnen nog zou moeten bezitten om (een kleinigheid slechts) een wapencartouche te schilderen zooals Wtewael op de portretten van Pater en zijne vrouw aanbrengt. Zou het blijk geven van historisch inzicht, wanneer men het ontwerp der wapenschilden van Olycan en zijn echtgenoote karakterizeerde als een van Fröbelschool afkomstig?

Wanneer Hals een oogenblik de zwakke kant van de nieuwe schilderwijze erkennende, in zijn portret van Johannes Acronius van 1627 het plastisch effect tracht te verhoogen, door den uitgebeelde de hand te laten steken buiten een plastisch ook al niet al te overtuigend geschilderde lijst, dan moet zulk een experiment aan het anders geschoolde inzicht van Wtewael zeer kinderlijk hebben geschenen. Maar de onnavolgbaar vlugge, rake toetsen van Hals met de daarmee samenhangende meerdere onmiddellijkheid van expressie, de bijna aquarellistische frischheid, van zijn coloriet, het gedurfde, leuke, joyeuze karakter van zijn onderwerpen — dat alles gepaard aan iets, dat, hoezeer ook streelend voor onze nationale trots, voor de merites der schilderkunst niets ter zake doet: de beteekenis der personen en corporaties uit een historisch bloeitijdperk — dat alles heeft Wtewael niet meer bereikt, het was niet meer voor hem weggelegd. Het incarnaat van zijn portretten van 1626 en 1628 is wel kleuriger dan dat van de portretten van 1601, maar Frans Hals zou er van hebben kunnen zeggen, dat het wel op versch gebakken brood leek.

Tevergeefs zoekt men op Wtewaels schilderijen de heerlijke paarse en geele toetsen der changeant-zijde van de rokken van Aletta Hanemans, maar Hals zal zijn vlot penseel geweld hebben moeten aandoen om de ranke lijnen van de grotesk, op haar taillestuk geborduurd, te schilderen, figuren trouwens, afkomstig uit een tijdperk, dat gedoemd was om met Wtewael te verdwijnen. Op het portret van zijn dochter heeft deze die oude pracht dan ook zooveel beter weergegeven.

De portretten der beide zoons Pieter en Jan, in rond formaat, van 1628 laten borstfiguren à trois quarts zien; Pieter naar rechts, Jan naar links gewend, beide slechts de rechterhand toonend, waarmee Pieter palet en penseelen, Jan een klein boek in perkamenten band houdt. Sch. XVIII en XIX. Pl. XIV, 1, 3.

Deze nette, welgedane, al te bezadigde heeren kunnen nauwelijks een groote inspiratie voor den temperamentvollen vader zijn geweest, vooral Pieter niet,

die „ook" schilderde, doch van wiens werk niets meer met zekerheid is aan te wijzen. Is het wellicht hieraan te wijten, dat het portret van Pieter zekere bij Wtewael anders zoo ongewone slordigheid vertoont? Het patroontje op zijn zwarte wambuis is er niet met de noodige zorg, bijna ongeduldig op gezet; in de omtrekteekening van den kop zijn repentirs, anders onbekend. Nochtans zijn hoofd en hand goed gemodelleerd en doorgewerkt en schijnt de brave uitdrukking goed getroffen te zijn. Donkerblond haar, knevel en puntbaard, die in plaats van dikwijls geknipt, dikwijls aangedraaid lijken, de fijngeplooide kanten kragen, vooral die van Jan, zijn zoo voortreffelijk als door wien dan ook geschilderd.

Jans portret is wel iets aangenamer dan dat van zijn broeder. Ook hij ziet er goed geconserveerd uit, maar hij schildert niet, hij leest — en dat is hem wel aan te zien. Zijn bruinblonde haar staat hem goed bij de zeer gezonde complexie.

Prachtig geschilderd is de scherp belichte hand, die het boekje, oranje op snee, ophoudt. Zonder toetsen en fijn gevoel voor toonwaarden ware dit effect niet te bereiken, geweest, maar het zijn in wezen XVI-eeuwsche toetsen.

Sch. XX. Pl. XIV, 2. Het kleine schilderij van de vroeg gestorven Eva is zeer zorgvuldig geschilderd en aardig gecomponeerd. Zij is ten voeten uit voorgesteld, zittend met haar kantkussen tusschen een werkmand links, waaruit een witte doek met kant en een roode met goudborduursel hangt en een groote tafel rechts, met zware gebeeldhouwde vierkante pooten, het meubel dat thans nog in origineel bestaat, en dat gedekt is met hetzelfde zalm-roode tafelkleed, en waarop hetzelfde boek ligt, als reeds van het portret van Antonietta bekend zijn. Zij is gekleed in het zwart met rijk goudborduursel; de teruggeslagen rok laat een smaragd groene onderrok zien; op haar schoot liggen een groen werkkussen en roode werkdoos. Haar gelaat, omlijst door breede molensteenkraag en kanten muts toont een wat zwaarmoedige complexie.

Twee kleine schilderijtjes op koper zijn er die, ofschoon wel gesigneerd en gedateerd, toch afzonderlijk moeten besproken worden, omdat het jaartal door afschilfering van de oude verflaag thans niet meer geheel leesbaar is. Hier zullen derhalve de kenmerken van den stijl den doorslag moeten geven bij de bepaling van het jaar waarin zij zijn ontstaan, geholpen wellicht door gegevens uit de literatuur, die echter zonder meer niet te controleeren zijn.

Wanneer men het kleine koperen paneeltje in het depôt van het Mauritshuis, Sch. XXI. „*De echtbreuk van Venus met Mars door Vulcanus aan de Olympische Goden getoond*" vergelijkt met het bijna even groote van het Museum te Schleissheim (Sch. 22), dan valt wederom hetzelfde verschil op, als hierboven werd opgemerkt tusschen het laatste en het schilderij te Brunswijk: „*De bruiloft van Peleus en Thetis*". Het Haagsche schilderijtje, dat om zijn uitnemende kwaliteit zeker een betere plaats verdiende, maar terzake van het onderwerp in het depôt wordt bewaard om een onvolwassen publiek tegen zichzelf te beschermen, toont evenals het schilderij te Brunswijk de figuren nog vrij zelfstandig gezien, zonder de picturale binding van het schilderijtje te Schleissheim. Wanneer men van de ongelijksoortige onderwerpen alleen den schildertrant vergelijkt, toont het eerste veel meer scherpe omtrekken, hetgeen, gepaard aan de plastische ronding, het

effect teweegbrengt van wassen beeldjes; dit kan men van het schilderijtje te Schleissheim niet meer zeggen, en reeds daarom lijkt het wenschelijk een aanmerkelijken tijdsafstand tusschen het ontstaan der beide stukjes aan te nemen.

Waar nu van het jaartal alleen de cijfers 6 en 1 op de plaats der honderdtallen en eenheden zijn te lezen, komt alleen het jaartal 1601, hoogstens ook nog 1611 in aanmerking. Daar nu Carel van Mander in zijn bespreking van het werk van Wtewael in 1604 zegt, dat zich bij Melchior Wyntgens te Middelburg een schilderijtje met dit onderwerp bevond, is wellicht aan te nemen, dat dit hetzelfde is geweest, als hetwelk zich thans in het Mauritshuis bevindt. Zeker is dit echter geenszins, want reeds kent van Mander twee versies van hetzelfde onderwerp, waarvan het eerste, dat aan den goudsmid van Weely behoorde, zeker niet identiek kan zijn met het Haagsche schilderij, omdat de beschrijving van Van Mander er niet mede klopt; doch hieruit blijkt toch weer dat de versie uit de verzameling Glaser te Berlijn, (Sch. 32), evenmin hiermede identiek is. Derhalve blijft de mogelijkheid bestaan, dat het Berlijnsche schilderijtje wel hetzelfde is als dat van Melchior Wyntgens. Voorts is op den 6 Juni 1888 te Rotterdam een schilderij met het zelfde onderwerp geveild uit de collectie Gerrit van der Pot, Heer van Groeneveldt, dat in maten weliswaar overeenkomt met het Haagsche schilderij, maar toch niet hetzelfde, hoogstens een repliek [1]) ervan, kan wezen, omdat het Haagsche schilderijtje in het Mauritshuis is gekomen uit de collectie van Prins Willem V en reeds in 1763 voorkomt in den catalogus van de schilderijen op het Loo.

Ook het schilderij uit de Veiling van der Pot kan dus identiek zijn met dat van Melchior Wyntgens.

Van het Haagsche schilderijtje kan evenzeer als van dat van Weely gelden, dat het is: zeer „vol van aartig klein werk, zo fijn en scherp, als met het gezicht „kan onderscheiden worden". Weer is een miniatuurachtige variatie van sterke kleuren tot in de kleinste details toegepast, zooals Wtewael die voor het koper schijnt gereserveerd te hebben. De voornaamste daarvan zijn het diepe blauw met goud van den ledikanthemel, het groengeele gordijn, de blauwe deken, waarop Mars en Venus liggen, het purperroode tafelkleed met gouden rand, waarop een gouden schaal en kan staan. De wapenrusting van Mars schittert in alle kleuren; terwijl de godenwereld daarboven verschijnt in een helder geel licht, dat van Phoebus Apollo uitstraalt. De plavuizen van den vloer zijn tot in de laatste details uitgevoerd.

Wat de compositie betreft is het zeer waarschijnlijk, dat Wtewael zich heeft laten inspireeren door de gravure van Goltzius van 1585 (B. 139), die hij dan echter wel geheelenal heeft omgewerkt. Alleen de positie van Vulcanus ten opzichte van het diagonaal gestelde ledikant — waaraan echter bij Goltzius de gordijnhemel ontbreekt — en de onmiddellijke nabijheid van de godenwereld

---

[1]) Wellicht identiek met No. 59 der Veiling Sir Charles Bagot, Londen 17 Juni 1836: „Discovery of Mars and Venus." Het is echter niet identiek met de gesigneerde versie (20 × 15 c.M.) uit de Veiling Stroganoff te Parijs gehouden 22 Mei 1924, want het kwam reeds in 1807 voor in deze collectie blijkens de tekst bij de gravures van de „Collection d'estampes d'après quelques tableaux du comte Stroganoff." Cf. Thieme Becker in Voce Karl Iwanowitsch Kollmann.

op de wolken erboven, herinneren nog aan Goltzius, wiens herculische figuren sterk den invloed van den stijl van Spranger schijnen te hebben ondergaan. De statige, bijna rythmische beweging der ledematen, die Goltzius hier met Spranger gemeen heeft, en die op zijn prent geleid heeft tot een wat hinderlijke herhaling van schuin neerhangende beenen, heeft Wtewael weten te vermijden. Zijn veel vluggere en meer gevarieerde bewegingen beteekenen een verdere ontwikkeling van de figurale kunst.

Sch. XXII. **Pl. XV, 1.** Waar de phantasie het eenig waarlijke godenmaal is, heeft Joachim aan het eind van zijn leven nog eenmaal een ouderwetsche „*Bruiloft van Peleus en Thetis*" verdicht, het kleine reeds genoemde schilderij te Schleissheim.

En indien er een oogenblik sprake van was, of er zich in 1625 geen teekenen van naderende ouderdomszwakte vertoonden, dan is dit laatste van Wtewael bekende schilderij, uit zijn zestiger jaren genoeg om te veronderstellen, dat de goden hem een tweede jeugd verleenden. Van zoo uitgelaten Bacchische vreugde is dit kleine kleurenfeest, dat het wel schijnt, of hij in den wilden roes van deze verbeelding een phantasieloos leven in huis en maatschappij heeft willen vergeten. Wel mag men er zich over verwonderen, dat een Calvinistisch Gereformeerd kerkmeester in dagen van zoo verbitterde godsdiensttwisten, als tijdens en na het twaalfjarig Bestand, er toe komen kon om zulke scenes in beeld te brengen en ten eenenmale ondenkbaar is het, dat de predikanten, drijvers van rechtzinnigheid als zij meerendeels waren, en de beeldende kunst gewoonlijk zeer vijandig, het ooit zouden hebben geduld, dat dergelijke, wel zeer onconventioneele en verfoeilijke voorstellingen openbaar zouden worden. De Remonstranten, die het Humanisme steeds welgezind waren geweest — dat mogen de vele illustere namen bewijzen — lagen als partij geheel onder, waartoe Prins Maurits in Utrecht krachtdadig geholpen heeft, door de stedelijke waardgelders te dwingen hun dienst te verlaten. Of toen niet vele Utrechtsche regenten en aanzienlijken, ziende dat het getij toch niet te keeren was en niet van zins hun goede posities prijs te geven aan obscure en ambitieuze lieden, de eerder wijze dan ridderlijke politiek hebben gekozen van zich te scharen „aan den kant van de meeste kanonnen", is een vraag, die hier niet beantwoord kan worden. De anonyme schrijver van het aan Hugo Grotius gerichte schrijven betreffende de Magistraatsverandering te Utrecht in 1618 [1]), beschuldigt Wtewael van felle Calvinistische partijschap. Wie echter de Calvinistische beginselen kent, kan zich dit met het oog op Wtewaels werk nauwelijks voorstellen.

Misschien is Wtewael in zijn hooge positie vrij onaantastbaar geweest voor de aanslagen van cultureele zedemeesters. Misschien — wie zal het beschrijven? — vond de beeldende kunst in die dagen haar weg langs kanalen, die voor de rechtzinnigheid moeilijk te controleeren waren. In elk geval is het onwaarschijnlijk, dat de maker van het Goudsche venster, dat „de Vrijheid der Conscientie" verheerlijkte, zich zou laten ringelooren door de wachters van een wereldbeschouwing, die zijn vrije phantasie aan banden wilden leggen. Mag wellicht de onafwendbare ontwikkeling der politieke gebeurtenissen ook Wtewael ge-

---

[1]) Medegedeeld door Dr. W. Bezemer in Deel XVII van de Bijdragen en mededeelingen van het Historisch Genootschap gevestigd te Utrecht.

dwongen hebben om ter wille van de verantwoordelijkheid van het behoud der macht in goede handen, zich te ,,conformeeren'' aan de regels der Dordtsche synode, dan zou het des te begrijpelijker zijn, wanneer de verbeelding behoefte had aan een gedachtenwereld, waar zij zich vrij kon uitleven en zich verheffen boven de doodelijke kleinzieligheid der conventioneele samenleving.

Deze Bruiloft van Peleus en Thetis vertolkt de stemming van een rondo aan het slot van een sonate.

De ,,clou'' van het tafreel zijn de twee donkere figuurtjes van vrouwen, die als silhouetten uitkomen tegen het helste licht van de hoofdscène, waar de tafelvreugde ,,freudetrunken'' haar hoogtij viert. De zinnige figuurtjes van deze musiciennes geven den toon aan, waarop het geheel is gestemd. Terwijl de pianiste haar rappe handen over het klavier van het spinet of clavicord laat gaan, kijkt de zangeres tusschen twee strophen door over haar schouder naar het meest uitgelaten, zeker ook wel luidruchtigst deel van het gezelschap. In dien hoek begint men inderdaad dol te keer te gaan! Daar troont Bacchus, looverbekranst, in opkomenden roes op een wijnvat, zooeven binnengerold onder gejuich. Een sater heeft de sponning opengetrokken en het fonkelend roode nat spuit naar buiten in een breede kuip, waar de pronkkannen worden gevuld. Die worden onmiddellijk hooggeheven door de dorstige kelen gegoten en als ze weer leeg zijn, kromt er zich een van de pret en weet niet hoe hij zich wentelen moet om den bodem van de kan te zien.

Daarbij worden wilde liederen gezongen door anderen, die de concertanten dreigen te overstemmen. Een bezadigder mansfiguur schijnt er een oog op te houden, dat deze uitgelatenheid niet te hoog loopt. Hij vormt de schakel tusschen dezen wilden feesthoek en de ordelijke bruiloftstafel, waarvoor een mansfiguur, zich bukkend, de sierlijke wijnkannen haalt uit een prachtig gedreven koelvat. Over zijn donkerbeschaduwden rug heen, is de witgedekte tafel zichtbaar waar de goden en godinnen, natuurlijk naakt, aanzitten op hun kleurige dekens, paarsgewijze, in zeer geanimeerde conversatie, het geheel badend in het vroolijkste licht, dat van achter een links zich verheffende donkere rots op dit tafreel valt. Gouden luchten daarachter, waaronder slechts te bevroeden vergezichten, doen toch de verstgezeten bruiloftsgasten als silhouetten uitkomen.

Op de rots, die zijn diepe slagschaduw werpt over het clavecymbaal en die het bespelen, zit, half in de schaduw van een knoestigen eikestam, een derde concertgeefster, deze geheel naakt, die de muziek op de harp begeleidt.

Onder haar staat een fluitspelende faun, bijna onzichtbaar in de diepste schaduw, terwijl een tweede, geheel verzonken in het samenspel, werkeloos toeluistert, op zijn syrinx steunend met de slappe linkerarm. Deze en een derde faun, die slechts half zichtbaar en afgewend de cyther schijnt te bespelen, zijn weer in het volle zonlicht gezeten. Zoo is ook de groep, die links op den voorgrond liggend in vriendschappelijke conversatie is gewikkeld. Het zijn Flora met kleurig schitterende bloemen in het haar en een met fruitgevulden, rijk beparelden hoorn des overvloeds in de buiging van haar linkerarm tegen de heup gekneld, naakt op gele doek liggende, en een andere godin met een nog jeugdig godje, die in ongedwongen houding verkeeren met Mars, geheel gekleed, gewapend

en gehelmd, terwijl van hen afgewend een brongod, met den rechterarm geleund op een wijden metalen krater, waaruit bronwater vloeit, in de linker een drietand houdend, met gebogen hoofde in zich zelf gekeerd, de feestelijke atmospheer in zich schijnt op te nemen. Daarboven zweven putti als een levende guirlande met tamboerijnen en vruchtenkransen, waar zij stoeiend om vechten.

Fama met haar bazuinen is rustig gezeten op een wolk en symboliseert de zaligheden van den Olympus, die eeuwig duren, ware het niet, dat Eris er een wanklank in bracht, door er haar gouden twistappel tusschen te werpen. Maar dat alles ziet vanuit het luchtruim de wrekende Phoebus Apollo, ziet ook Iris op de kleurige boog, die weer alles verzoent.

De bruiloft vindt ditmaal niet als op het schilderij te Brunswijk (Sch. 5), plaats op de wolken, maar op den beganen grond, waardoor het arrangement veel overzichtelijker is geworden.

Alle nuances van feestvreugde zijn er in vertegenwoordigd in een climax die ter eener zijde in dronkenheid door het dolle heen begint, om ter andere zijde te eindigen en uit te klinken in de idyllische conversatie en het ruischen der bron van den peinzenden stroomgod.

Maar al die feestvreugde laat zich peilen aan de muziek, het samenspel van zang, clavecymbaal, cyther, en schalmei, dat door alles heen iedereen wel hoort en dat de bonte warreling van stemmen, lijnen en kleuren innerlijk rythmiseert.

Zeer poëtisch is de wijze, waarop het clavecimbel onder de donkere rots is opgesteld — en in het voorbijgaan wordt hier eenzelfde dichterlijk en picturaal effect bereikt als in Fragonard's „Chiffre d'amour". „In het voorbijgaan" slechts — maar juist omdat het zich niet opdringen wil, is het poëtisch moment zooveel te reiner gevoeld.

Een gelukkig toeval heeft gewild dat van dit schilderijtje een ontwerp-teekening is bewaard gebleven (T. 61), welke zeer instructief is voor het welbewuste picturale streven, dat bij Wtewael heeft voorgezeten. De vergelijking der teekeningen uit verschillende perioden zal later eerst ten volle kunnen aantoonen, dat, (hetgeen hier slechts voorloopig zij gezegd), deze teekening aanmerkelijk minder studie van de plastiek der enkele figuren toont; dat daarentegen er hier zeer duidelijk naar gestreefd is een perspectief te bereiken — met licht- en schaduwzones, nog steeds — maar vooral met atmospherische middelen, zoodat de figuren aan de bruiloftstafel niet alleen maar kleiner, maar ook minder gedetailleerd voorkomen dan die van den voorgrond.

Op het schilderij is dit streven ook zeer duidelijk merkbaar — en bij vergelijking met het schilderij te Brunswijk is zelfs op de photographieën het verschil waarneembaar.

Totnogtoe ging het schilderijtje door als niet gesigneerd en gedateerd. Signatuur en jaartal, thans bijna niet meer te lezen, zijn echter te vinden op de plaats waar zij ook reeds voorkomen op de teekening van het jaar 1622 van het Teyler Museum te Haarlem. (T. 3). n.l. op de dwarsplank van de vlakke zijde van het groote wijnvat.Daar zijn in de schaduw, die de sater op het vat werpt, behalve de signatuur de eerste drie cijfers van het jaartal 163- nog te lezen. *Een later jaartal is op de totnogtoe bekende werken van Wtewael niet aan te treffen*, zoomin

als er werken zijn aan te wijzen, die in het streven naar het gebruik van picturale middelen zoo vèr gaan als hier het geval is. Vergeleken bij de werken, die er het kortst aan voorafgaan, is op te merken, dat dit streven eerst in dit schilderij zoo duidelijk aan den dag treedt.

De portretten van 1626 en 1628 boden daartoe ook zeker veel minder gelegenheid; ook de „Aanbidding der Herders" te Madrid van 1625 (Sch. 15) is geen onderwerp waar groot verschil van afstanden in voorkomt — en het is daarom te betreuren, dat er uit den laatsten tijd van Wtewaels leven niet meerdere werken van het veelfigurig mythologisch genre bekend zijn, zoo zij al ooit gemaakt zijn. Hiermee is natuurlijk niet gezegd, dat er in de vroegere werken van Wtewael nergens gebruik is gemaakt van de atmospheerische kleurverschillen om de perspectief uit te drukken. Zelfs in zijn vroege werken is dit wel het geval, bijv. op de „*Aanbidding der Herders*" (Sch. 37a) te Utrecht en later op de „*Groentemarkt*" aldaar (Sch. 39) en op vele andere werken. Maar daar betreft het toch steeds slechts opmerkelijke, plotselinge afstandsverschillen en behouden de meeste figuren het karakter van welbestudeerde plastiek. Hier daarentegen treedt de opzettelijke studie van het plastisch karakter niet meer op den voorgrond; de grondslag van het bereikte kunnen blijft zich weliswaar duidelijk manifesteeren — maar nu treedt een nieuwe bedoeling naar voren om het geheele tafreel te omvatten en te begrijpen als door hetzelfde licht en dezelfde atmospheer gebonden. Daarvoor was allereerst een vereenvoudiging van de ensceneering noodig: de kleine zij-tafreelen, die op het Brunswijksche schilderij (Sch. 5) voorkomen; en die daar alleen door de al te phantastische wolkenstapeling mogelijk waren, ontbreken hier; althans behoort de scène met de dientafel ter rechterzijde organisch tot het hoofdtafreel en het „Oordeel van Paris" op den verren achtergrond verbreekt geenszins het verband. Daarom wordt nu het tooneel naar de aarde verplaatst, en wordt de in het midden vereischte slagschaduw thans door een rotspartij geworpen. Maar niet alleen moest de formeele verbrokkeling in meerdere tafreelen vermeden worden, ook het eene tafreel vereischte concentratie om een middelpunt. Het is niet onleerzaam te zien, hoe Wtewael in den loop der jaren het onderwerp telkens heeft omgewerkt, meerendeels in teekeningen, waarin hoofdzakelijk dezelfde gegevens telkens anders zijn gegroepeerd, tot hij in het laatst een bevredigende eindredactie vindt, die ook den toeschouwer bij vergelijking als de beste moet voorkomen.

Het schilderijtje uit de collectie Howard (Sch. 42), heeft de scene al wel reeds op den beganen grond gebracht, maar gebruikt nog wolken om de slagschaduw te werpen vóór de bruiloftstafel. Links in deze schaduw, waar te Schleissheim het concert plaats vindt, is hier een tweede, een dientafel, geplaatst, in dit geval een niet dadelijk overzichtelijke complicatie. Verder dient als repoussoir van het verder afgelegen tafreel de groote berk op den voorgrond, die als zoodanig wel dienst doet, maar het geheel toch hinderlijk in tweeën deelt. Daarvóór is de voorgrond ingenomen door een reeks van zittende en liggende figuren, die de geheele breedte afsluiten en aldus een ongewenschte verdubbeling van de figurenreeks van de bruiloftstafel teweegbrengen.

Als met een ruk worden al deze complicaties weggevaagd op de fraaie teekening

te München, (T. 41), die helaas in de rechterhelft geheelenal verknipt en met groote hiaten willekeurig in elkaar is gezet.

Doch gelukkig is de volledige teekening terug te vinden in de repliek van 's Rijks Prentenkabinet (T. 41*a*), waar zij, conform de valsche signatuur, aan Spranger is toegeschreven. De heele bruiloftstafel is hier naderbij gebracht, en behoort met de enkele figuren, die zich er vóór bevinden, eigenlijk tot den voorgrond, zonder dat een verschiet meer zichtbaar is.

De groote wolk links is verdwenen, maar een slagschaduw wordt toch geworpen door een buffet, waar Hercules met een den toeschouwer introduceerend gebaar voor staat, en valt op het voorste paar tafelgasten. De boom is naar rechts verschoven en in zijn schaduw staat nu nog wel het clavecord door een vrouw bespeeld, maar de deeling van het heele tafreel in tweeën is niet meer zoo hinderlijk.

Op de teekening te München is door het aanbrengen van diepe schaduwen en felle hooge lichten een hooge mate van plasticiteit verkregen — men zou haast zeggen een al te sterke, want de figuren schijnen als in brons gegoten.

Om welke reden dit plastisch karakter aan de Amsterdamsche repliek ten eenen male is ontnomen, zoodat de teekening aldaar een sterk lineair karakter heeft, is niet met zekerheid te zeggen. Kan het zijn, dat Wtewael tenslotte toch vanzins dit tafreel weer voor een compositie op verderen afstand te gebruiken, het effect in dien zin heeft willen vast leggen?

De tijdsorde van de teekeningen, die dit onderwerp in beeld hebben gebracht, kan niet slechts op technisch-stilistische, maar moet ook op compositioneele gronden worden beslist.

Waren de groote Münchensche en Amsterdamsche teekeningen zeer geacheveerd, het eveneens groote blad te Brunswijk (T. 54), draagt het vluchtig schetsmatig karakter van een studie. Zonder kennis van de andere bladen zou men wellicht hier reeds kunnen denken aan een poging om op het picturaal karakter van een schilderij reeds in de teekening te willen vooruitloopen. Dit is echter niet het geval bij nader inzicht. Het lineair karakter der omtrekken is wel wat minder gaaf en verzorgd, maar er blijkt nog nergens van een streven om de sterkst sprekende omtrekken te vermijden en een „ambiente" te bereiken.

Hier verschijnt links een rotspartij, waaronder Hercules in andere houding nog altijd de wacht houdt. De slagschaduw valt thans niet midden door het tafreel, maar over de spaarzamer aangebrachte liggende figuren op den voorgrond, die zonder deze af te sluiten, een repoussoir vormen.

De figuren aan de bruiloftstafel nemen in grootte sneller af, waardoor er weer meer diepte in de voorstelling bereikt wordt.

De groote, geacheveerde teekening in Teyler's Museum te Haarlem (T. 3). is gesigneerd en draagt het jaartal 1622. De tafel, die evenals op de vorige teekening, niet op dezelfde wijze is bezet als op de Berlijnsche, Münchensche en Amsterdamsche teekeningen is nog verder naar achteren geplaatst.

Onder de rots, die haar slagschaduw schuin naar achteren werpt, is thans weer een buffet in plaats van Hercules. Er voor zitten Bacchus op een wijnvat, dat door een faun afgetapt wordt en Ceres; de laatste komt trouwens reeds zoo

op de Brunswijksche teekening voor. Mars ligt ook hier thans gewapend en al op den voorgrond rechts.

Op de Haarlemsche teekening is dus wel reeds bereikt een tafreel, dat vergeleken bij het Brunswijksche schilderij vereenvoudigd is, vergeleken bij de München-Amsterdamsche teekening rijker aan motieven en dieper van compositie, vergeleken bij de Brunswijksche teekening overzichtelijker en toch rijker gevarieerd in licht- en schaduwwerking is geworden, maar, vergeleken bij de compositie te Schleissheim nog slechts een formeele eenheid in de voorstelling bereikt. Tracht men het verhaal onder woorden te brengen, dan krijgt men nog steeds slechts een verbrokkelde voorstelling, omdat de spil, waarom de uitbeelding ervan draait, nog niet aanwezig is.

De gewenschte doorloopende draad der vertelling wordt eerst in 1630 bereikt in de Berlijnsche teekening voor het schilderij te Schleissheim (T. 61) een eerste ontwerp, want enkele details rechts blijken bij vergelijking niet te zijn overgenomen.

Nu deze innerlijke eenheid echter verkregen is, een aaneengeschakelde samenhang in climax van alle onderdeelen van het tafreel, nu is ook de tijd gekomen om de krasse lineaire afscheidingen, die op de teekening te Haarlem nog steeds spreken, op te heffen en te vervangen door het samenvattend „ambiente", waarbij de al te hinderlijke lineaire belijning van vroeger onophoudelijk verbroken wordt.

Van verder belang is deze ontwikkeling voor Wtewael zelf niet geweest, omdat hij hiermede zijn kunstenaarsloopbaan blijkbaar als ten einde gebracht heeft beschouwd.

Maar leerzaam is zij als illustratie van den algemeenen gang der ontwikkeling; want zij laat zien, hoe zich ook hier weer in het zeer kleine, dezelfde ontwikkeling voltrekt als men in het groot waarneemt bij vergelijking van Michelangelo's en Rubens' voorstellingen van het „Laatste Oordeel."

* * *

Na het laatste werk, dat om zijn klein formaat niet gering geacht behoeft te worden, waar het geldt een onderwerp van zoo lang overwogen en ernstige voorstudie en zoo degelijke doorwerking en dat bovendien niet afkomstig is van een meester, die zich aan groot formaat niet wagen kan — is thans aan de orde der bespreking het vroegste der *gesigneerde, doch niet van een jaartal voorziene werken.*

De „*Zondeval*" der collectie Gurlitt te Berlijn draagt wel een signatuur, die **Sch. XXIII.**
authentiek kan zijn, maar zij is ten deele afgesleten van een gezonde onderlaag **Pl. XVI, 2.**
en schijnt daarom later door den schilder op de droge verf te zijn aangebracht. Deze veronderstelling strookt met het karakter der signatuur, die eerst later dezen vorm begint aan te nemen [1]).

[1]) De meening van Dr. Feulner te München, dat de versie van dit schilderij, welke in zijn bezit is, het origineel zou zijn en het Berlijnsche exemplaar een copie, kan schrijver dezes niet deelen; het omgekeerde lijkt hem eerder waarschijnlijk.

Na de bespreking van het schilderijtje te Schleissheim is de tegenstelling wel zeer groot, want thans ziet men het werk van een beginneling.

De compositie en de schilderwijze wijzen daarop. De beide figuren zijn zoo in het tafreelvlak geplaatst, dat zij het in hoogte en breedte bijna geheel bestrijken. Teneinde het nochtans mogelijk te maken in de uitgespaarde ruimte een groot aantal dieren aan te brengen, moest een voor het schilderij tamelijk hooggelegen gezichtspunt gekozen worden dat echter wat de staande Eva betreft nog niet eens ooghoogte bereikt; en teneinde een boschlandschap te kunnen aanduiden op niet al te verren afstand, moest de achtergrond vrij snel rijzen, zoodat de schilder niet slechts een ondoorzichtige haag, maar ook nog eenige diepte kon laten zien. Aldus is het tafreelvlak tot aan den bovensten rand door bosschage ingenomen, en is het kleine stukje lucht boven Eva's hoofd nauwelijks verdedigbaar. De dieren op den voorgrond zijn uit een ander gezichtspunt gezien dan Eva. De figuren zijn dus niet gelijktijdig met het landschap en de dieren geconcipieerd, maar de orde der scheppingsdagen is omgekeerd!

De vraag rijst om welke reden aan de beide figuren een zoo abnormaal groote plaatsruimte in de compositie is ingeruimd. Het is niet afdoende te antwoorden, dat de figuren op niet meer dan twee meter afstand van den beschouwer zijn gedacht. Wanneer men zich inderdaad op het door het schilderij en zijn perspectief vereischte standpunt stelt — het oog ter hoogte van Eva's schouder — en ten opzichte van de photographie op evenredige verkleinden afstand, bemerkt men alras, dat de compositie eigenlijk slechts een zeer klein gedeelte van het normale gezichtsveld beslaat; wat de hoogte betreft nauwelijks de helft. Wanneer nu al een schilderij van drie meter hoogte bezwaarlijk had kunnen schijnen, was er toch geen bezwaar om de figuren op de helft der grootte te reduceeren. Of indien de levensgroote figuren moesten blijven, had een breeder formaat gekozen moeten zijn, om aan de dieren der schepping een minder benepen ruimte te kunnen geven. Ook dit is niet geschied — en nu zijn twee veronderstellingen mogelijk: òf de abnormale verhoudingen zijn inderdaad het gevolg van het onbezonnen opzet van den beginneling, die inderdaad niet het heele tafreel ineens concipieerde, maar Adam en Eva het eerst schiep, en daarna dieren, kruiden, aarde en hemel — òf dit compositie-schema zou komen voor rekening van een traditie, die door den leerling onnadenkend was overgenomen van zijn leermeester. Dit schema herinnert met name sterk aan dat van een bepaald genre gobelins — en waar het oeuvre van Wtewaels leermeester Joost de Beer geheelenal onbekend is en alleen vast staat, dat deze Frans Floris tot leermeester heeft gehad en langen tijd te Doornik heeft vertoefd, is het niet buitengesloten, dat hij het schema van den Zuid-Nederlandschen gobelinstijl heeft meegebracht naar Utrecht.

Een ander groot en zeer vroeg werk van Wtewael uit dezelfde collectie Gurlitt: een „Zondvloed" (Sch. 33) zal blijken ons voor hetzelfde probleem te stellen. Eerst wanneer, sedert zijn reis naar Italië, zich de invloed van Bassano's kunst op Wtewaels werk heeft laten gelden, wordt dit gobelin-schema opgegeven. Deze hypothese wint nog aan waarschijnlijkheid, wanneer men het vroege werk van Bloemaert, eveneens leerling van *Joost de Beer*, hierbij in aanmerking neemt.

Ook hij toont in zijn vroege jaren een stijl, die, weliswaar op andere wijze dan bij Wtewael het geval is, toch ook aan gobelins doet denken. Het blijft evenwel de vraag of deze overeenkomst in het bijzonder van Joost de Beer is af te leiden. Want in Haarlem vertoont in deze jaren ook het werk van Cornelis Cornelisz ditzelfde karakter en coloriet. In zoover kan Kauffmann[1]) gelijk hebben, als hij bij zijne deductie van het Noord-Nederlandsch Manierisme uit de school van Fontainebleau althans voor deze vroege periode de richting van Zuid-Nederlandschen invloed heeft aangewezen. Maar de oorsprong van den merkwaardigen nieuwen stijl uit deze jaren, de beweging van 1590, is zeker wel ingewikkelder dan men op grond van het onmiddellijk leermeesterschap alleen kan aannemen.

De onzekerheid en groote verwarring in de attributie van werken aan de meesters van dezen tijd, die zoowel op het gebied der schilderijen als vooral op dat der teekeningen heerscht, bewijst wel hoe noodig het is, dat wij dezen knoop nog eens ontwarren. Tot zoover wat de compositie betreft van de ,,Adam en Eva". Het coloriet van het boschlandschap is met de veronderstelling van Zuid-Nederlandsche herkomst niet in tegenspraak; maar voor het overige is het werk reeds zeer overtuigend Noord-Nederlandsch. Ook de peinture is die van een beginneling, want waar de compositie, zoo zij niet voor rekening van de traditie der gobelins komt, onbezonnen moest heeten, daar is de peinture eerder al te bezonnen: fluweelig zacht spant zich de huid over Adams lichaam, bestraald door het lage licht der ,,Herrgottsfrühe". De dieren zijn alle aandachtig geobserveerd en leven hun eigen bestaan; de plantenwereld daarentegen blijft in dat opzicht ten achter en hier reeds toont Wtewael de neiging om boomen, bladen en kruiden een min of meer decoratief karakter te geven en als ornament te beschouwen.

Het interesse voor de plastische uitbeelding blijkt reeds van den beginne af aanwezig; de stand en houding van het eerste menschenpaar[2]) wordt zóó gekozen, dat de ruimtelijke verhouding duidelijk kan uitkomen, en alles wat het lichaam anatomisch levendig doet voorkomen, wordt met voorliefde geaccentueerd; koppen, handen en voeten zijn als in marmer gehouwen; toch is het geheel niet star, integendeel: er ligt een uitdrukking van smart over eigen zwakheid op het gelaat van Adam en verontrust grijpt de linkerhand naar het kloppend hart. Als meest waarschijnlijke datum is het jaar 1585 kort voor de Italiaansche reis aan te nemen.

Het volgende gesigneerde schilderij, de ,,*Verkondiging aan de Herders*" in het Centraal Museum te Utrecht, staat reeds klaarblijkelijk onder den invloed van de Bassano's en dateert dus uit den tijd van de Italiaansche reis of kort daarna. **Sch. XXIV. Pl. XVI, 1.**

De onderste helft van dit schilderij in hoog formaat is gevuld met een aantal in het nachtelijk duister door hemelsch licht bestraalde herdersfiguren, die deels liggen te slapen, deels ontwakend oprijzen, vervuld van ontsteltenis over het

---

1) H. Kauffmann: Der Manierismus in Holland und die Schule von Fontainebleau. Jahrb. d. Pr. KS. XLIV.

2) Er is eenige overeenkomst te constateeren in de situatie met de gravures van Lucas van Leyden, B.3 en 10.

hemelsche vizioen, waarvan zij de beteekenis nog nauwelijks bevroeden. Zij trachten tegen dat verblindend licht in te zien, waarvoor zij zich de oogen moeten beschermen. Temidden van hen waakhonden en allerlei vee. De bovenste helft is ter weerszijden geflankeerd door schuren of veestallen, waartusschen in lichtglans temidden van zware bewolking de Engel Gabriel en een aantal kleine engeltjes omlaag zweven, terwijl een aantal cherubs uit volle mond wind blazen.

Zoowel vormen als coloriet zijn geheel afwijkend van alle schilderijen totnogtoe besproken. Het opvallend aantal scherpe hoeken van ellebogen en opgetrokken beenen wier scherphoekige lijnen nog eens herhaald worden in de puntgevels van de schuren, is een eigenaardigheid, die wel typisch is voor de Bassano's, maar niet voor Wtewael. De scherpe belichting van deze hoekige belijning accentueert haar karakter nog. Het is niet te ontkennen, dat de vele hoeken met hun onderling parallelen zijden de phantastische achteloosheid van de slaap goëd karakteriseeren — en dat Wtewael getroffen kan zijn geweest door dit voor Bassano typisch effect. Men vergelijke verscheiden bij Wtewael terugkeerende motieven op Jacopo Bassano's Verkondiging aan de Herders, in de Galeria S. Luca te Rome (Lübke III Abb. 341). Doch ook het coloriet met zijn overheerschend warm geel en rood, hier en daar met wat groen, blauw en wit afgewisseld, is van Bassano overgenomen. Zoo sterk is deze overeenkomst, dat een ander schilderij, „de Aanbidding der Herders" uit de collectie van Heek op het Slot Bergh, (Sch. 37) dat dergelijke eigenschappen vertoont, totnogtoe als een schilderij van Bassano heeft kunnen gelden. De verklaring van dezen invloed van Bassano's stijl door de reis van Wtewael naar Italië is zeker wel de meest voor de hand liggende. Dat ook Bloemaert in deze jaren weldra dezelfde stijlkenmerken vertoont, al is hij niet naar Italië geweest, stelt alleen het imitatieve karakter van Bloemaerts talent in het licht.

Het is toch eerder aan te nemen, dat Bloemaert den stijl van Bassano, die in sommige zijner schilderijen en teekeningen onmiskenbaar is, door Wtewael heeft leeren kennen, dan langs anderen weg. Ware dat laatste het geval geweest, dan is onbegrijpelijk, waarom Bassano's invloed tot deze beide Utrechtsche meesters beperkt is gebleven. Ook het coloriet schijnt tenslotte deze veronderstelling te wettigen: terwijl dat van de beide genoemde schilderijen van Wtewael sterk op dat van Bassano gelijkt en in dit opzicht een uitzondering vormt op al zijn andere werk — zoodat welhaast mag worden aangenomen, dat het slechts een voorbijgaande invloed is geweest en Wtewael deze schilderijen tijdens zijn verblijf in Italië heeft gemaakt — is het coloriet van Bloemaerts *Bassaneske* schilderijen hiervan slechts een matte weerkaatsing, bijv. op zijn *„Landschap met den Duivel het onkruid zaaiend onder de tarwe"*, in het bezit van Mevrouw de Weduwe Derkinderen te Amsterdam.

Sch. XXV. Het kleine schilderijtje te Arnhem, voorstellende *den kruisridder Stephanus*
Pl. XI, 2. *de Witt van Utrecht in knielende houding bij zijn epitaaf*, biedt voor de dateering eenige moeilijkheden, omdat er in het verdere werk van Wtewael niets voorkomt, waarmede het vergeleken kan worden.

Het is wellicht het laatste schilderij der Noord-Nederlandsche schilderkunst, dat nog een Middeleeuwsche allure heeft — en de bewapening van den afge-

beelde met Sarracenenhelm en goedendag is zeker nog middeleeuwsch.

Zou men terzake van het randschrift om het wapenschild, dat op het Renaissance-monument is aangebracht, gelooven, dat men met een werkelijk portret te doen had, dan is men op een dwaalspoor. De legenda luidt:

Stephanus de Witt, Ultraject. Eques auratus Ae. 42 en op het voetstuk:

Bellavit Miles, dux Caesari Carolo V, regi Philippo.

De Witt is echter reeds in 1571 overleden. Hij was bevelhebber van het Blokhuis te Vreeswijk in 1567 en woonde te Utrecht. Zijn portret door Wtewael kan dus op zijn best gemaakt zijn op grond van oudere gegevens. Het meest voor de hand ligt de vergelijking met het portret, dat Mor van hem gemaakt heeft onder de reeks van Jerusalemvaarders, die door Scorel begonnen en door Mor voltooid was; maar zonder al te veel goeden wil kan men dit portret niet laten gelden als prototype voor Wtewaels portret.

Daarentegen biedt een legpenning met de Witts beeltenaar, ter zijner eer geslagen terzake van verdiensten voor de verdediging des lands, meer punten van vergelijking [1]).

Hier is dezelfde forsche kop met langen baard, zonder hoofddeksel, met harnas, gouden keten en molensteenkraag. De handen en iets in de uitdrukking van het gelaat mag Wtewael van zichzelf aan het portret hebben geleend. Men heeft hier dus waarschijnlijk te doen met een opdracht van de nazaten van de Witt, ter eere van hunnen voorvader, wellicht ter gelegenheid van de oprichting van een monumentaal wandgraf of gedenksteen. Zulk een monument verrijst n.l. ter rechterzijde op het schilderijtje, vrij staand, zonder eenig verband met eenige architectuur, op voetstuk met risalieten, ter weerszijden geflankeerd door gepaarde zuilen, die de verkroppingen der kroonlijst dragen. Op de steenen plaat daartusschen is in een cartouche een tondo in relief met voormeld randschrift om het wapen aangebracht, dat een naar rechts gewenden stijgerenden rooden éénhoorn vertoont. Daaronder, eveneens in relief, twee gekruiste palmen, waartusschen het kruisvaardersteeken; hieraan hangt weer een stuk van een wiel, met een blauw lint eraan verbonden. Op het middengedeelte van het voetstuk is wederom een cartouche in relief met het tweede gedeelte van de legenda. De achtergrond links biedt een vergezicht op bergachtig landschap met zeer fijn en uitvoerig geschilderd stadsbeeld met koepelkerken, gelegen aan een rivier, waarvoor een legerkamp met vlaggentooi. Over een brug komt een man met witte vlag. Vlak op den voorgrond is de Witt afgebeeld in knielende en biddende houding (zonder dat duidelijk wordt, waarvoor hij knielt), à trois quarts naar rechts gewend, blootshoofds, in zwart glimmend harnas over malienkolder, een dubbele gouden keten over de rechterschouder en linkerheup, een roode sjerp over linkerschouder en rechter heup, dragend roode hozen onder de dijplaten. Achter hem een tronk van een berk. De figuur van den knielenden ridder reikt van boven tot de onderkant van het tafreelvlak, zoodat vergezicht en monument tot accesoires worden.

Bij het antiquiseerend karakter van het portretje, kan men slechts gissen

[1]) Een exemplaar in het Centraal Museum te Utrecht. Gepubliceerd in: Van Loon: Histoire Métallique des Pays Bas.

naar den datum; naarmate deze onzekerder is, is hij ook minder belangrijk. Tóch is men huiverig een veel later jaartal dan 1600 aan te nemen[1]).

Voor dezelfde moeilijkheid komt men met de beide levensgroote halve figuren

Sch. XXVI en XXVII. Pl. XVIII. van de Apostelen Marcus en Lucas in het Muiderslot, zeer eenvoudige composities, wellicht voor een pastorie of dorpskerk bestemd en wellicht daarom in zoo populairen stijl begrepen.

Beide figuren zijn zittend aan een tafel, schrijvend in groote folianten voorgesteld: Marcus „en face" het hoofd in den rechter bovenhoek van het schilderij de hand met den veder in den linker benedenhoek, het terzijde gebogen hoofd gesteund met de linkerhand, waarvoor in den rechter benedenhoek de symbolische leeuwenkop, ditmaal lang niet naturalistisch, zichtbaar is.

De apostel kijkt in zwaarmoedige gedachten verzonken naar den toeschouwer; hij is blootshoofds met langen baard en heeft een diep gerimpeld gelaat. Hij draagt een rooden mantel met kanten kraag over paars onderkleed. Achter zijn hoofd zijn rechts een zandlooper, links een boekenplank met folianten te zien, waaraan nog een kalebas hangt.

Lucas is geheel naar links gewend, doch keert het hoofd naar den toeschouwer, terwijl hij onder het Evangelie-schrijven een penteekening maakt op een los velletje. Hij is gekleed in een geelig-groen wambuis over paars onderbuis met een platte witte en geele kraag. Links van zijn hoofd verschijnt zijn symbool: een zeer groote koeiekop, die bijna onzichtbaar, zoo donker, is geschilderd; waarschijnlijk omdat het al te heusche beest voor een studeervertrek een wat plomp huisdier is. Rechts hangen de attributen van Lucas' vrijen tijd: een palet, waar penseelen doorheen gestoken zijn, en waaraan een olieflesch in een mand met deksel is gehangen.

De apostelen hebben geenerlei representatief karakter — zij zijn met lichte fictie van werkelijke portretten in een toevallige houding, als uit het leven gegrepen, vlak op den voorgrond geschoven, zijn eng omlijst, zoodat zij door hun attributen eenigszins in de verdrukking komen. Hun vrij gevarieerd populair costuum van grove stof is eveneens in een provinciaal populair coloriet gehouden en de schilderwijze is over het geheel vrij grof. Niettemin zijn het sterke koppen, niet zonder karakter, vooral die van den wenkbrauw fronsenden Lucas, en het vermoeden rijst hier met meer stelligheid dan bij het portret van Steven de Witt, dat zij door den schilder in den spiegel naar zijn eigen gezicht zijn bestudeerd; de nabijheid van hun verschijning als in de lijst van een spiegel zou hiermede verklaard zijn.

De handen zijn als altijd zeer krachtig en vol karakter weergegeven. Als datum komen de jaren om 1600 wel het meest in aanmerking.

Sch. XXVIII. Pl. V. „*Diana en Aktaeon*" uit de vroegere collectie van Prins Hendrik van Holland[2]), is hierboven reeds besproken. Aangezien het thema bij het Weensche schilderij vergeleken (Sch. 8) vereenvoudigd is, is men geneigd aan

---

[1]) Een zeer nauwkeurig aquarel naar dit schilderijtje door Keultjes bevindt zich in het Gemeente Archief te Utrecht.

[2]) Volgens mededeeling van de Heeren Christie and Co. in 1895 bij de Veiling Doetsch overgegaan in het bezit van den thans onvindbaren Verzamelaar Weatherly.

te nemen, dat het daarvan een omwerking moet zijn; en deze veronderstelling is nog geenszins weerlegd door de omstandigheid, dat deze eenvoudige versie wel, de Weensche, meer samengestelde daarentegen niet overeenkomst vertoont met composities van verwante meesters uit het buitenland.

Het schilderij van Joseph Heintz in het Museum te Weenen, een teekening van Rottenhammer in de Collectie Beitscher te Berlijn en Rottenhammers schilderij met hetzelfde onderwerp[1]) te Weenen, een teekening in rond formaat van Rottenhammer te Dessau (Abb. 114 H. Leporini: die Künstlerzeichnung) en een teekening van M. Gondelach (1566—1653) te Weimar (repr. op pag. 8 van Th. Muchall Viebrook: Deutsche Barockzeichnungen), toonen bij alle afwijkingen toch eenzelfde opzet, n.l. het verschijnen van Aktaeon tegen de lucht in een scopus op den achtergrond. De vergelijking is tevens leerzaam om te zien hoeveel pittiger het rythme van Wtewaels bewegingen is en hoe gemodereerd loom en slap de vormentaal dezer andere meesters nog is, ofschoon ook zij tot den manieristischen stijl overhellen.

Het kleine koperen paneeltje met „*Mars, Venus en Amor*", thans in de collectie Gurlitt te Berlijn, moge dienen als voorbeeld van dat speelsch-erotisch genre van kabinetstukjes, dat echter niet Hollandsch van oorsprong, op de internationale markt, in het bijzonder in de kringen der z.g. Rudolfijnsche cultuur zeer geliefd was. De uitheemsche oorsprong van dit genre blijkt wel in de eerste plaats uit de overdreven tegenstelling van incarnaat tusschen de zeer blanke Venus en den rossigen Mars en Amor, en verder uit de overeenkomst van coloriet, bij deze soort van onderwerpen met dat van Rottenhammer. De Nederlander gaat daarbij echter veel meer in op de studie van het licht, de stofuitdrukking en de uitbeelding van het stilleven: de prachtige helm en het schitterend zwaardgevest van Mars, de „Veneetsche" tazza, die Venus ophoudt, zooals er een voorkomt in den boedel van Wtewaels nakomelingen.

Sch. XXIX.
Sch. XLII.
Pl. XX, 1.

De beide elkaar half toegewende halve figuren houden elkaar met de linker om het middel omarmd. Venus, behoudens een witte en geele doek over haar schoot, geheel naakt, heeft de linkerknie opgetrokken en is dus blijkbaar zittend gedacht; zij leunt naar rechts over tot Mars, die over een paars leeren wambuis met uitgeslagen randen zijn zwaard draagt aan een geel, wit en blauwe bandelier, over zijn blauwe hozen hangen de losse reepen leder van een soort lorica. De kleine bontgevleugelde Amor is in den linker benedenhoek slechts even „en profil perdu" zichtbaar, leunend tegen Venus' schoot; in de rechter houdt hij een boog, in de linker een pijl.

De helm van Mars met de wijd uitstaande roodgevoerde vizierklep, de rijke gouden kinband aan leeuwekopscharnier, de gouden draak er boven op met de roode, witte en blauwe veeren zijn reeds bekend van het schilderijtje in Den Haag. Deze helm met de gouden draak komt bij Wtewael herhaaldelijk en zoowel op zijn vroegere als latere schilderijen voor; in allerlei standen, zoodat niet eenig prentje of bepaald schilderij tot voorbeeld kan hebben gediend, maar men moet aannemen, dat Wtewael zulk een helm tot zijn beschikking heeft

[1]) Gepubliceerd in de Bilderschatz zur Weltliteratur Ovid's Verwandlungen I pag. 10, door E. W. Bredt.

gehad, of anders een wel zeer levendig voorstellingsvermogen moet hebben bezeten om een zoo ingewikkeld object met al zijn reflexlichten zoo overtuigend juist te kunnen aangeven.

Intusschen is volgens mededeeling van Dr. Binder, Directeur van het Zeughaus te Berlijn, geen enkel exemplaar van een dergelijken Milaneeschen helm meer bekend, die op zijn vroegst alleen voorkomt op een teekening van Lionardo. Rafael kent in 1518 deze helmversiering ook, blijkens een der figuren op de Godenraad in de Farnesina — en ook Goltzius heeft er een ten beste gegeven op een teekening in het Rudolphinum te Praag, en op zijn teekening van het standbeeld van Mars in het Rijks Prentenkabinet; tenslotte komt er een voor op de Judith en Holofernes van J. Th. de Brij. Sprangers schilderij met hetzelfde onderwerp in het Kunsthistorisches Museum te Weenen toont Mars met een helm waarvan de bol wordt gevormd door een gedreven leeuwenkop, waarboven een gevleugeld stijgerend paard.

De dateering van Wtewaels schilderijtje kan samengaan met die van het volgend gesigneerd schilderij:

Sdh. XXX.
Pl. XIX.
,,*Lot en zijn dochters*'', in een der Directiekamers van het Kaiser Friedrich Museum te Berlijn. Hierop komt hetzelfde vrouwetype op dezelfde wijze geschilderd voor en tevens hetzelfde wijnglas. Voor een bruine, verderop groene rotspartij, onder een groen, met goud gezoomd tentlaken, dat tusschen boomstammen is uitgespannen, zit het drietal bij een kleine, lage steenen tafel, die tendeele met een wit doek gedekt is, en waarop een mand met kaas en brood, een bord met boter, een weinig fruit ligt. Lot half gehuld in een donkerblauwe mantel over wit hemd, is gezeten tusschen zijn twee dochters, waarvan de eene geheel naakt leunt tegen kussens op een lichtpaarse deken, de ander in vaalrood en vaalgroen is gekleed.

Reeds wordt hier als ook op ,,*Diana en Aktaeon*'' uit de collectie Weatherly de vooral later zoo kenmerkende voorkeur voor lange slangachtig kronkelende als in vochtig doek gelegde plooien, merkbaar. Ook wordt aan de studie van het stilleven evenveel zorg gewijd als aan de figuren, en wel te weten niet alleen ornamentaal stilleven als pronkvaten en kannen, maar ook dingen van het dagelijksch leven als uitvoerig geschilderde kaas, brood en fruit enz. De compositie komt echter niet geheelenal voor rekening van Wtewael; zij is in eersten aanleg van Spranger, wiens verloren werk door Jan Muller is gegraveerd [1]) en naar welke compositie ook Rubens zijn schilderij in het Museum te Schwerin [2]) en Cornelis van Haarlem het zijne in de Coll. Gurlitt te Berlijn heeft samengesteld. De grotopening links met Lots verzoutsteende vrouw, heeft Wtewael vervangen door een open vergezicht rechts met zwavelgele lucht, waar de zouten statuette onder een soort Teufelsbrücke staat.

Hij heeft de ongemakkelijke, eenigszins stijve houding van de jonge vrouw links, welke aan Primaaticcios figuren te Fontainebleau herinnert, en ook de oversnijding der hoofden vermeden en daardoor een vrijere minder gedrongen compositie verkregen, die, waar het voorval zich niet meer in een grot doch

---

[1]) B. 64, gereproduceerd in de Oesterr. Jahrb. Band XXXIV, pag. 169.
[2]) Ibidem pag. 168. Klassiker der Kunst pag. 42.

voor een rotspartij afspeelt, een vrijere, natuurlijker belichting heeft verkregen. Zoowel om de zeer soepele compositie en schilderwijze, alsook om de rol, die het eenvoudige stilleven begint te spelen, kan het schilderij met eenige waarschijnlijkheid omstreeks dezelfde jaren als waarin Rubens schilderij ontstond, d.i. omstreeks 1610, gedateerd worden[1]).

Een nog grooter rol speelt het stilleven in het *Keukenstuk met „Jezus bij Maria en Martha"* uit de collectie Bohlmann te Brunswijk. In dit schilderij is nog eens, zij het dan ook niet argeloos, doch geheel opzettelijk dezelfde gang van zaken herhaald, die boven bij de Adam en Eva werd opgemerkt. **Sch. XXXI. Pl. XX, 1.**

Van dit gewijde onderwerp kan men zeggen: eerst was er de keukenmeid, daarna de welvoorziene keuken en tenslotte ook nog de Christus bij Martha en Maria. Maar het is genoegzaam bekend, dat zelfs omstreeks 1600 het stilleven en de genrescene nog geen zelfstandig recht van bestaan hadden, dat men veeleer placht een gewijd onderwerp op den achtergrond als aanleiding en excuus tevens te laten gelden voor den al te frappanten overvloed van datgene, wat men nog steeds als bijkomstigheden beschouwde. Deze laatste worden echter hoe langer zoo meer als zelfstandige waarden naar voren gehaald, daar de algemeene geestesontwikkeling en de daarmee samenhangende smaak toch niet te stuiten was, en Wtewael, die het talent er wel voor had, zich aan de charme van het genre niet onttrekken kon, al wees overigens zijn temperament in zoo geheel andere richting, n.l. de groote compositie van figuren.

Hoe goed overigens Wtewael zich moge hebben verstaan op het stuk van het genre en stilleven, heeft hij dezen „zijdweg der schilderkonst" toch niet zelfstandig betreden, doch zich aangesloten bij anderer voorbeeld. Met name heeft Joachim Beuckelaer, die zijnerzijds P. Aertsen's spoor volgde, als peet gestaan bij dit schilderij en bij de „*Fruitmarkt*" van het Centraal Museum te Utrecht (Sch. 39).

Het keukenstuk vertoont frappante overeenkomst met Beuckelaers „Welvoorziene Keuken" in het Rijks Museum (Cat. R. M. 657) van het jaar 1566.

Een nog sterker overeenkomst echter toont dit schilderij met Beuckelaers Keukenstuk in het Museum te Weenen (Reproductie in de Oesterr. Jahrb. XXXVI Tafel V. Ongetwijfeld heeft dit schilderij hier ten voorbeeld gestrekt.

De keukenmeid staat ten knieën uit geheel op den voorgrond en neemt het heele tafreelvlak in. Een weinig naar links gewend, neigt echter het hoofd met naieve belangstelling een weinig naar rechts, geheel „en face" en zoekt een onbewust rapport met den beschouwer. Met haar rechter steekt zij (in den linkerbovenhoek van het schilderij) een kippenbout op het braadspit, (dat diagonaal door het tafreelvlak loopt) waaraan reeds een andere bout met twee pinnen is vastgezet. Zij draagt een smalgepijpte nauwsluitende rille of linnen muts en breede tulle kraag, nog op de oude wijze vast genaaid aan het hemd, dat onder een geelgroen stijf lijfje schuilgaat; verder draagt zij een groene schort over

---

[1]) Wat de compositie betreft moge dit schilderij nog vergeleken worden bij het groote schilderij Lot en zijn dochters in de Collectie Howard, bij de twee aan Spranger toegeschreven teekeningen van Wtewael No. 5755 Louvre en die uit het Museum Boymans te Rotterdam, welke laatste echter alleen van een compositie van Wtewael afkomstig is — en verder met de aan Spranger toegeschreven teekening No. 5740 Louvre en de aan Bloemaert toegeschreven 22484 Louvre.

bruin-rooden rok. Het zijn eerder rimpels dan plooien, die vlug verloopen over heel haar kleedij, de rimpeling als van even vochtige stoffen die men ook op sommige Grieksche beeldhouwwerken van de vijfde eeuw aantreft.

Links van haar een witgedekte tafel met een stilleven van aangesneden kaas en brood, in een mand, een roemer rooden wijn, broodhompen en een bord met haringen, dat in zijn geheel sterk herinnert aan de gedekte tafel op de „Lot en dochters". Daarvoor staat een groote hengselmand met groente, waartegen een groot stuk grof gehouwen vleesch aan ligt. Zooals dit alles is overgoten met licht en door het penseel bestreeld, kan men het van een willekeurigen meester alleen aantreffen in de Nederlanden, waar de rust van den schijn haar uitdrukking vindt. Het geheel komt hier goed uit tegen een donkeren wand, waar in de diepe schaduwen allerlei aardewerk, tin, rood en geel koper, zijn stille, diepe glanzen staat te weerkaatsen.

Rechts achter de figuur van de keukenmeid is een stukje van een helderverlichte, hooge en ruime deel te zien, waar bij de schouw, waarin een vuur brandt en vanwaar een fijne zilveren rook zich door het vertrek verspreidt, Martha haar beklag doet aan Christus over de weinige behulpzaamheid van Maria.

Dit is alles in ijle, grijze tinten gehouden, die — men moet er van leeren houden — op die in wezen nog zoo zestiende-eeuwsche wijze contrasteeren met het stellige groen, bruin, rood en de stelligheden van het stilleven.

Sch. XXXII. Het miniatuurachtig kleine schilderijtje op koper met *Mars en Venus, „door Vulcanus verrast"* (Coll. Glaser), wordt hier slechts volledigheidshalve genoemd. Het is in geenendeele belangrijk en herhaalt slecht het gegeven van het reeds besproken koperen paneeltje in het Mauritshuis (Sch. 21).

De verflaag is reeds vrij versleten, ofschoon de onkuische voorstelling nog duidelijk genoeg is. Het paneeltje is gesigneerd en is er een van de vele versies, die bij de bespreking van Sch. 21 ter sprake kwamen. Het onderscheidt zich van het Haagsche schilderijtje, behalve door de verschillende groepeering der godenwereld, door het kleine vergezichtje op Vulcanus' smidse, waar een zeer lange smidsfiguur aan het werk is, met enkele trekken in bijna witte verf aangegeven. Overigens treffen ook hier weer de uiterst fijne, ornamentale details, o.a. van het rijk geprofileerd bronzen ledikant op leeuwenklauwen; de blauw damasten hemel met slippen en kwasten wordt gedragen door een sterk geprofileerde architraaf, welke rust op Ionische kapiteelen, gedragen door witte karyatiden met ineengestrengelde vischachtige staartbeenen.

* * *

De attributie van *niet gesigneerde schilderijen* aan Wtewael kan over het algemeen niet veel moeilijkheden opleveren, waar zooveel vaste, tevens zoo karakteristieke gegevens ter beschikking staan. Slechts de allervroegste periode, die uitsluitsel moet geven omtrent herkomst en geboorte van dezen nieuwen stijl, kan hier nog voor raadsels stellen.

De generatie van schilders, die omstreeks het uitbreken van den tachtigjarigen oorlog zijn geboren, vertoont, zonder onderscheid van geboortestad, in

sommige opzichten een merkwaardige en totnogtoe niet verklaarde overeenkomst van stijlkenmerken, die, vergeleken bij die van de voorafgaande periode, geheel nieuw genoemd mogen worden; en die voor de verdere ontwikkeling van de geheele Nederlandsche schilderkunst van groot belang zijn, omdat zij zoowel voor het technisch kunnen, als ook voor compositioneele gegevens een onmisbare schakel vormen voor de verklaring van den oorsprong der Nederlandsche schilderkunst van de zeventiende eeuw; althans liggen hier eenige van haar wortels.

Zijn de resultaten van het onderzoek dienaangaande eenmaal vastgesteld, dan zou weleens kunnen blijken, dat gedurende de eerste helft van den tachtigjarigen oorlog de Utrechtsche school geenszins onderdoet voor die van Haarlem en Amsterdam.

Reeds zijn die kenmerken voorloopig ter sprake gekomen bij de bespreking **Sch. XXXIII.**
van Wtewaels „*Zondeval*" (Sch. 23) uit de collectie Gurlitt. Een ander groot **Pl. XXI.**
schilderij uit dezelfde verzameling: „*de Zondvloed*" brengt dit probleem op veelzijdiger wijze naar voren.

Het is een schilderij in breed formaat en toont een bij opkomenden zwaren regenstorm blauwgroenig rotslandschap, dat grootendeels in angstwekkend duister is gehuld en waar slechts hier en daar door scheuren in de bewolkte lucht flarden zonlicht binnen vallen om het dramatisch effect te verhoogen. Zoo is ook de voorgrond nog in het volle licht en doet daar tegen dien donkeren achtergrond een laatste oogenblik schril uitkomen een aantal figuren van naakte mannen, vrouwen en kinderen, die deels in wanhoop zijn neergezeten, deels zich trachten te redden door te klimmen in de dikke berke- en eikestammen die ter weerszijden zichtbaar zijn. Zij vormen een guirlande van heftig bewogen lichamen en ledematen, geheel in het tafreelvlak en dit halfcirkelvormig vullend.

De systematisch wisselende tegenstelling van rossig bruine huid met zeer blank of door de schrik bevangen vaalgrauw incarnaat, contrasteert in zijn geheel op decoratieve wijze met het blauwgroen en geelig diapason van den opengelaten achtergrond. Het effect hiervan wordt nog verhoogd door de blauwe, roode en lichtpaarse dekens, waarop de figuren op den voorgrond gezeten zijn. Op het tweede plan ziet men een groot aantal veel kleinere figuren in veel kleurzwakker grijzig coloriet, hier en daar wat verlevendigd met licht kleurige kleedingstukken, een aan Tintoretto's vergezichten herinnerend verschiet.

In het water, dat het dal reeds heeft overstroomd, zwemt een everzwijn, gevolgd door een hond. In de compositie zijn herinneringen aan Goltzius' prent „Deucalion". (B. pag. 105 No. 11).

Dat dit schilderij gedateerd moet worden in de vroege periode van Wtewaels werkzaamheid, moge, voordat nog die redenen worden genoemd, waarom het aan Wtewael wordt geattribueerd, blijken uit de meerdere bewegingsvrijheid der figuren en de veel juistere anatomische kennis, vergeleken bij meesters als bijv. Scorel en Heemskerck. Later dan de eerste jaren der tiende dekade der vijftiende eeuw kan het schilderij niet wezen, omdat daarna niemand er meer over denken zou, om naar dit compositieschema te ontwerpen. Dat het dan een vroeg werk van Wtewael en niet van eenig ander meester is, moge blijken

uit de vergelijking van dit schilderij met het gelijktijdig werk van de eenige meesters die hier in aanmerking komen, Abraham Bloemaert en Cornelis van Haarlem en uit de vergelijking met het reeds bekende werk van Wtewael zelf.

Voor de vergelijking met Bloemaerts gelijktijdig werk moge dienen diens groote schilderij te Breslau met de mythologische geschiedenissen van Apollo [1]).

Dit schilderij, waarvan de slechts gedeeltelijk gevolgde ontwerpen in teekening berusten te Weenen en te Brussel (Coll. de Grez) heeft een met Wtewaels schilderij overeenkomstig coloriet en compositieschema.

Pl. LXVIII en LXIX.

Het stelt voor een aantal ondefinieerbare geheel naakte mythologische natuurwezens, in het tafreelvlak op den voorgrond gecomponeerd, die een boomrijk rotslandschap bevolken en die, als gold het een tooneelvoorstelling, toeschouwers zijn bij de gebeurtenissen op den verren achtergrond, waar, in zeer kleine figuren geschilderd, Apollo tweemaal voorkomt, n.l. in strijd met den Typhon — en vergeefs jagend achter Daphne [2]). Dit gesigneerde en 1592 gedateerde schilderij toont echter ondanks de genoemde punten van overeenkomst ook kenmerkende verschillen. De peinture is zeer veel oppervlakkiger en leeger, met name in de vorming van het naakt, dan op de „Zondvloed" het geval is. Nergens vertoont zich dezelfde rijkdom van anatomische details. De lichamen zijn veel weeker gevormd en picturaal veel meer in groote vlakken gezien. Dit hangt weer samen met het feit, dat Bloemaert zijn heele schilderij met groote licht- en schaduwpartijen blijkt te componeeren, waarbij het bewust beoogde aesthetisch effect het leidend motief is. Dit is bij Wtewaels „Zondvloed" niet het geval: er is daar veel meer sprake van eigenlijke studie van het licht als het natuurlijk, ware medium waardoor de dingen zichtbaar worden. Schaduw- en lichtpartijen warrelen hier dan ook zonder bewust compositie schema onrustig door elkaar. In dit opzicht is bij Wtewael de natuur van het licht de „suprema lex" en niet de wil van den kunstenaar.

Bloemaerts kunst is op dit tijdstip om deze reden een kunstuiting van hoogere orde, wanneer tenminste deze kwaliteit op zijn rekening en niet ook op die van de tapijtcarton-traditie moet worden gesteld, en daarvoor is met het oog op zijn typische tapijt-boomslag wel eenige reden. Maar het blijft opvallend, dat Bloemaerts groote schilderij zelfs bij sterke photographische reductie zijn groote, breede werking blijft behouden — terwijl van Wtewaels schilderij de grootste photographieën het onrustige verbrokkelde karakter niet kunnen wegnemen. Maar Wtewaels figuren zijn rijk aan andere kwaliteiten, die Bloemaert mist. Wanneer men de kleurlooze photographie beziet, zou men een oogenblik kunnen wanen, dat een aantal marmeren beelden gephotograpeerd was, zóó krachtig plastisch is de illusie, die Wtewael hier bereikt met geen andere middelen, dan die van de nauwgezette studie van den inval van het licht op haptisch opgevatte figuren. Wie hierbij wil tegenwerpen, dat er wel eenig vertoon van kunststukjes bij tepas is gekomen, als het pronken met in verkort geziene

[1]) Kat. Schlesisches Museum 1891 No. 656.

[2]) De compositie is blijkbaar geinspireerd op Goltzius' prent: De Peneus te midden van de overige stroomen. (Bartsch III pag. 105 No. 15). Aan de signatuur is waarschijnlijk geknoeid en dit kan voor Dr. C. Hofstede de Groot aanleiding zijn geweest om de echtheid ervan te betwijfelen en het schilderij aan Cornelis van Haarlem toe te schrijven. De signatuur van de teekening te Brussel laat echter geen twijfel meer toe.

armen en beenen, die bedenke dat het vertoonen van deze kunststukjes wel zeer noodig geworden was na de vreemde buitelingen, die Orley's, Scorels en soms nog Heemskercks figuren hadden gemaakt bij hun vergeefsche pogingen om zich vrij te maken van de preutsche stijve onbewogenheid der Gothische figuren. Maar liever dan deze bedenkingen bij zich te laten opkomen, beschouwe men de gymnastische toeren, die Wtewael zijn naakte figuren hier laat maken, als een behoefte van dezen schilder aan zekere geestelijke gymnastiek, n.l. het doordenken van de projectie in een plat vlak van deze plastisch vrije bewegingen. Daarbij mag ook de anatomische kennis en het vermogen om die in zoovele vrije en gevarieerde standen uit te drukken, wel bewonderd worden. Ook dit vertoon? à la bonheur! Vertoon is ook de glanzende zijde van zeventiende-eeuwsche japonnen.

Het groote stuk, dat al deze kunststukken in één consequente belichting vertoont, maakt zeker den indruk van een coup d'essai ter verkrijging van het gildelidmaatschap. En zou het niet verheffend zijn, om de zeer jeugdige kunstenaars, die Wtewael, Bloemaert en Cornelis van Haarlem toen nog waren, in deze spannende en felbewogen oorlogsjaren zich een zoo grondige, frissche en nieuwe kennis en techniek te zien eigen maken?

Het kunstgenot, dat alleen uit is op sentiment — dat bij Wteawel overigens, ook zelfs niet in dit schilderij afwezig is — moge met dergelijke werken verlegen zitten, de kunst heeft dan ook niet uitsluitend de roeping om alleen salons en musea die in angstvallige stemmigheid gehouden worden, te dienen. Maar wie de intellectueele factor van het kunstwerk ongenietelijk vindt — wat alleen te verklaren is door eigen tekort aan vermogen van waardeering — die vergete toch niet, welke kunsthistorische beteekenis deze academische studies hebben gehad voor de ontwikkeling van het meer algemeen geliefde bloeitijdperk. Moge de portretkunst, het stilleven, het landschap en de marine het al zonder deze hebben kunnen stellen — de groote figurale composities zeker niet.

De anatomische studie, waarmee, hoe goed zij ook zijn mag, in het Noorden nooit veel eer te behalen is, heeft de zeventiende eeuw weliswaar laten vallen, zij heeft daarentegen voortgebouwd op de hierboven aangeduide richtingen in de studie van het licht.

De beteekenis van Rembrandts „Nachtwacht" berust voor een niet gering deel op de synthese van deze, toen nog tegengestelde richtingen tot het meesterlijk arrangement van het welbestudeerde licht, en zij heeft onbewust haar voordeel getrokken uit de kennis der uitbeelding der functioneele bewegingen, die de academisten zich hebben verworven.

De doorvoering van het scherp gesteld beginsel der belichting, die men overigens reeds bij van Eyck, van der Goes, Lucas van Leyden en Scorel aantreft, is op Wtewaels Zondvloed bij zoovele levensgroote naakte figuren een gewaagde, maar geslaagde onderneming — gewaagd, omdat het licht de juistheid van zooveel anatomische details in verschillende standen releveert of ontkent.

Vergelijkt men hiermede Bloemaerts schilderij te Breslau, dan blijkt hoe leeg diens figuren in dit opzicht zijn. Wie de afmetingen van dit schilderij niet

kent, is bij het zien van de photo geneigd ze geheel verkeerd te schatten. Men denkt met een paneeltje van twee of drie decimeter te doen te hebben en verwondert zich dan hoe het mogelijk is, dat het toch levensgroote figuren zijn.

Hetzelfde zal men zeker niet kunnen zeggen van de vroege werken van Cornelis van Haarlem. die daarom bij de attributie van dit schilderij een veel gevaarlijker concurrent is. Bovendien vermeldt van Mander, dat Cornelis een groot breed stuk geschilderd heeft, een Zondvloed voorstellende, dat later „den Engelschen grave van Leicester in handen gekomen is." Bovendien kent ook Cornelis de willekeurige afwisseling van incarnaat en ook hij maakt blauwgroene achtergronden in deze periode. Nochtans kan deze zondvloed niet van Cornelis zijn, want daarvoor ontbreken ten eenen male alle karakteristieke gezichtstypen, die reeds op de „Bethlehemietische Kindermoord" van 1591 voorkomen en hem steeds eigen blijven. Ook aan zijn proporties en standmotieven is Cornelis dadelijk kenbaar, evenzeer als Wtewael, die daarin van Cornelis sterk onderscheiden is. Zoo komt de zittende naar voren gewende jonge man op den voorgrond weer voor op een „Paris' oordeel" van Wtewael te Budapest (Sch. 34). Zijn gebaar, de in de richting van het licht grijpende uitgestrekte rechterarm en de daarmede correspondeerende stand van den thorax, komt bij Wtewael herhaaldelijk, bij Cornelis nimmer voor.

Wat de punten van overeenkomst met Cornelis' vroege schilderijen betreft, zij opgemerkt, dat de willekeurige afwisseling van het incarnaat ook op Wtewaels erkende schilderijen voorkomt, bijv. op zijn „Paris'oordeel" te Cambridge (Sch. 35). Het is een decoratieve trek, die zoowel Cornelis als Wtewael uit de *school van Fontainebleau* middellijk hebben overgenomen. Ook de blauwgroene achtergrond heeft denzelfden gemeenschappelijken oorsprong. Ook Bloemaert kent deze traditie.

Waar het bij de bespreking van de „Verkondiging aan de Herders" te Utrecht (Sch. 24) reeds gebleken is en hieronder bij die van de „Opwekking van Lazarus" te Rijssel (Sch. 36) wederom blijken zal, dat Wtewael sedert zijn verblijf in Italië onder den invloed van de Bassano's een deels geheel andere vormentaal en coloriet gaat gebruiken, daar is het waarschijnlijk, dat evenals de „Zondeval" ook de „Zondvloed" moet gerekend worden tot de werken, die vóór de Italiaansche reis zijn tot stand gekomen, dus vóór 1586.

Het besproken armgebaar keert reeds terug op de „Opwekking van Lazarus" te Rijssel — en dat van de vrouw in het midden van den voorgrond keert herhaaldelijk weer in Wtewaels latere werk. Bloemaert heeft op zijn schilderij te Breslau dit gebaar waarschijnlijk van Wtewael overgenomen[1]); het ligt niet in Bloemaerts aard ledematen in het verkort te toonen; veel liever gesticuleeren zijn figuren in den breede.

De oude man met den hoed, rechts onder de boomen, maakt de voor Wtewael typische zijdelingsche kniewending, die zijn uitsluitend eigendom is. De middelste van de drie boombeklimmers rechts komt in gelaatstype sterk overeen

[1]) Dit gebaar komt echter een enkele maal ook voor bij Goltzius n.l. op zijn prent met de Raad der Goden, (B. pag. 104 No. 8).

met de Adam van „de Zondeval"; tenslotte vindt men hier ter weerszijden Wtewaels geliefde berkestammen en is de eikestam op dezelfde wijze geschilderd als op de „Zondeval". De meest overtuigende zijn tenslotte de vele onnavolgbare kleine stijlkenmerken, te veel om op te noemen, zooals bijv. de eigenaardige vleezige bouw der voeten. Zoodat dit belangrijke schilderij veilig aan Wtewael kan worden toegeschreven, al hield de bezitter het voor een Bloemaert en hebben Bloemaert-kenners het daar ook voor willen houden.

Er bestaan van dit schilderij drie ontwerpteekeningen, die weliswaar geen van drieën strikt gevolgd zijn, maar toch onmiskenbaar ermee samenhangen. Zij bevinden zich alle drie te Berlijn, worden aan drie verschillende meesters toegeschreven, schijnen ook inderdaad van drie verschillende handen te zijn, en dragen tot nog toe alle drie onjuiste attributies.

Voor de juiste attributie moeten vele kabinetten van Europa doorzocht worden, aangezien er op het gebied der teekeningen van de hierbij betrokken meesters alsnog de grootste verwarring heerscht.

Het srpeekt vanzelf, dat men daarbij nimmer tot absolute zekerheid kan komen, waar het ongesigneerde teekeningen betreft, die, waar het den totnogtoe onbekenden vroegen teekenstijl van Wtewael aangaat, met geen ander gelijktijdig materiaal, doch alleen met teekeningen uit latere jaren kunnen vergeleken worden. Verder moet hij oogenschijnlijk stijlverschil ook rekening gehouden worden met eventueel verschillend teekenmateriaal en met de vraag of de teekening slechts als kladschetsje dan wel als leverbare teekening is bedoeld.

De eerste van het drietal, die zich het nauwst aansluit bij het schilderij, bevindt zich evenals dit in de collectie Gurlitt (T. 20) en heeft met het schilderij het lot der attributie aan Bloemaert gedeeld. Het is een vlugge, grove schets op geelig papier in zwarte inkt, slechts daar, waar het voor de duidelijkheid der constructie noodig was, gewasschen om diepe schaduwen aan te duiden en in die schaduwen naar verschillende richtingen geärceerd om de verschillende details in die partijen te doen uitkomen. Van de figuren op den achtergrond zijn er slechts enkele zeer oppervlakkig aangeduid. Waar bovendien eenige figuren op den voorgrond der teekening voorkomen, welke zijn achterwege gelaten op het schilderij, kan de teekening slechts als een niet definitieve ontwerpschetst worden beschouwd. De ongetailleerde, grove belijning duidt op het gebruik van een stomp onveerkrachtig gereedschap, b.v. een rietpen, waardoor mede eenige slordigheden worden verklaard.

Hoe echter zorgvuldige teekeningen van Wtewael uit dezen tijd en van deze techniek er kunnen uitzien, mogen No. 19163 in het Louvre (T. 26) en Inv. 2440 Verso van 's Rijks Prentenkabinet illustreeren (T. 25).

De tweede der drie teekeningen berust in het Kupferstichkabinet te Berlijn (T. 18), en staat aldaar op naam van Spranger — om welke reden is niet duidelijk, A
daar Sprangers naakte figuren toch altijd een geheel ander rythme van bewegingen hebben, het best te vergelijken bij dat van den „Apollo van de Belvedère"[1]). Er staan echter op naam van Spranger enkele andere teekeningen, die met dezen „Zondvloed"

[1]) Als voorbeeld hiervan mogen dienen de Engel met twee bazuinen in het Landes Museum te Brunswijk — en Judith met het hoofd van Holofernes in het Louvre No. 20474.

eenige overeenkomst van stijl vertoonen en die daardoor aanleiding kunnen hebben gegeven voor deze attributie. Waar nu Wtewael wel naar Spranger, Spranger echter niet naar Wtewael heeft gewerkt, daar mogen voorloopig alleen die teekeningen, die het karakter van Spranger zeer sterk dragen, en in het minst niet aan Wtewael herinneren, op zijn naam worden gesteld.

Als zoodanig kunnen gelden, behalve de reeds besproken groote ,,Godenmaaltijd'' is 't Rijksprentenkabinet en de in de voetnoot vermelde teekeningen, de ,,Pegasus'' te Brunswijk[1]), de studie voor een ,,Sabijnsche Maagdenroof'' in de Graphische Sammlung te München Inv. No. 1012 ,,Mercurius en Venus'', ibidem No. 8969, ,,Hercules, Nessus en Deianira'', Albertina No. 199; ,,Zeus en Hera op de wolken'' te Brunswijk; ,,Pallas Athene onder de Musen'', Albertina No. 197; ,,Apollo onder de Musen'' [2]), Berlijn Kupferstichkabinett ,,Mercurius en Venus'', Louvre No. 20466, en ,,Venus met Cupido op de wolken'', collectie Lugt te Maartensdijk, ,,Venus en Amor'' (repr. pag. 28 en 29 in Swarzenski-Schilling: Handzeichnungen alter Meister aus deutschem Privatbezitz). ,,Apollo'' (repr. pag. 183 in H. Leporini Die Stilentwickelung der Handzeichnung).

B Echter bevinden zich in het Kupferstichkabinett te Berlijn twee teekeningen, die in sommige opzichten met Sprangers stijl, in andere met dien van Wtewael overeenkomen; het zijn ,,Tmolus' oordeel bij de wedstrijd tusschen Apollo en Marsyas'' op naam van Spranger (T. 32), en een ondefinieerbare voorstelling
C van een volksvergadering in een bosch, (T. 31). Ook zou men hieraan kunnen toevoegen een teekening in de collectie Gurlitt met eene eveneens zeer moeilijk te verklaren voorstelling van uiterst impetueuze erotiek op naam van Spranger,
D welke hier in afwachting van een betere verklaring ,,de Zonen Gods'' (Genesis
E VI) gedoopt wordt (T. 19) en teekening No. 20477 van het Louvre, eveneens als ,,Spranger'' waar een Satyr opschudding verwekt in een gezelschap van gevleugelde nymphen en brongoden, in wier midden hij plotseling binnenspringt (T. 21). Verder de bijna vierkante teekening te Berlijn, Kupferstich-
F kabinett (als ,,Spranger''), waar een zittende vrouw met ronden hoed diagonaalsgewijze in het vlak is gecomponeerd, omgeven door eenige figuren; (T. 28)
G en teekening No. 5808 van het Louvre, voorstellende een ,,Oordeel van Paris'' (als Spranger) met een brongod op den voorgrond (waarvan een slechte copie te Brunswijk); en een zeer grove teekening met hetzelfde onderwerp en een
H aantal brongoden op den voorgrond in de collectie Gurlitt, waarmede het wonderlijke, aan Spranger toegeschreven schilderij uit de collectie Randall Davies te Londen, ten deele onmiskenbaar samenhangt, doch waarmede anderdeels een aan Bloemaert toegeschreven teekening met hetzelfde onderwerp te Brunswijk
I (T. 24) verband houdt.

Verwondering hoeft het niet te baren, dat zulke attributies in twijfel worden getrokken, als men opmerkt, dat er van de aan Spranger toegeschreven teekening
J te Brunswijk, een tondo met de ,,Prediking van Johannes den Dooper'', een

[1]) Reproductie van de Prestelgesellschaft.

[2]) Een derivaat van deze teekening te München, Graphische Sammlung div. No. 21199, en een daarop gebaseerd schilderij in de Collectie Gurlitt, dat aan Abraham van der Hoeven herinnert.

aan Bloemaert toegeschreven repliek bestaat in het Kupferstichkabinett te Berlijn — dat teekening No. 5755 van het Louvre op Sprangers naam staat, ofschoon K
zij ontegenzeggelijk van Wtewael afkomstig is (T. 38) dat de Albertina een teekening van ,,Spranger" bezit[1]), welke tezamen met de aan Cherubini Alberti L
toegeschreven teekening van de collection de Grez te Brussel de compositie vormt van Bloemaerts gesigneerde schilderij in het Museum te Breslau. en M
dat teekening No. 5088 van het Louvre, de schets voor het door Bloemaert N
gesigneerde schilderij met Mozes het water uit de rots slaande, uit de collectie Glaser te Berlijn, ook op Sprangers naam staat.

Het zou zeker al te gewaagd zijn om in dezen doolhof van attributies met één slag orde te willen scheppen en veiligheidshalve kan men voorloopig niet meer doen dan wijzen op punten van onderlingen samenhang of verschil.

Zoo is men wel gedwongen aan te nemen, dat de hier sub B en C genoemde teekeningen van dezelfde hand zijn, wegens de overeenkomstige behandeling van het loover en de boomstammen.

Ook de belijning der figuren komt overeen, maar terwijl de typen van het ,,Oordeel van Tmolus" sterk aan die van Spranger herinneren, doen die van de ,,Volksvergadering in het woud" dat geenszins; integendeel komen zij meer overeen met die van teekening No. 5317 van het Louvre, (T. 30) aldaar niet zonder reden aan Wtewael toegeschreven, daar zij in stijl overeenkomt met No. 19163 van het Louvre (T. 26) die zeer stellig van Wtewael afkomstig is, gelijk hieronder zal blijken. De sub D genoemde teekening hangt weer ten nauwste samen met de sub A genoemde voorteekening voor Wtewaels Zondvloed, vooral in de aanduiding van spieren en gewrichten, terwijl de sub E genoemde teekening uit het Louvre, die men van de sub B genoemde niet kan scheiden, een schakel vormt met de allereerste teekening voor het Zondvloed-schilderij, (coll. Gurlitt) in zoover de niet getailleerde lijnen met de stift er aanleiding geven tot dezelfde grovere structuur der vormen als daar. Onder de gevleugelde nymphen links komt er eene, de naar voren gewende figuur, voor in een stand, die Wtewael later weer gebruikt op den achtergrond van zijn ,,Diana en Actaeon" te Weenen (Sch. 8) in zijn ,,Andromeda" van de Albertina (T. 43) en in zijn St. Sebastiaan (Sch. 7).

Men vergelijke den afgewend zittenden man op den voorgrond met dien van de sub L genoemde teekening van Bloemaert, waarin eenzelfde voorbeeldelooze, gladde, maar koud en leeg doende virtuositeit heerscht als in teekening No. 22499 van het Louvre en No. 335 (achter 8113) van de Albertina, beide van Bloemaert.

De sub F genoemde teekening te Berlijn onderscheidt zich niet in compositie, wel echter in teekenstijl van de sub J, genoemde teekening te Berlijn aan Bloemaert toegeschreven. In stijl komt zij echter sterk overeen met teekening No. 21687 van het Louvre, aldaar aan Wtewael toegeschreven, (T. 27), alsook met de J. Wttewael gesigneerde ,,Ontvoering van Europa", teekening van de collectie

[1]) Van deze teekening een slechte copie te Brunswijk, eveneens aan Spranger toegeschreven.

Sir Robert Witt te Londen (T. 4) en om den kring te sluiten met de sub C genoemde teekening te Berlijn [1]),

Erkend dient echter te worden, dat de op deze teekening en op de sub C genoemde, voorkomende oude man een sterke overeenkomst vertoont met den hooggezeten brongod op Bloemaerts schilderij te Breslau en op de daarmee samenhangende teekening uit de Collectie de Grez te Brussel. Echter is de belijning op deze laatste, zooals steeds bij Bloemaert, geenszins stug, en weerbarstig, doch veeleer soepel.

Ook dient gewezen te worden op de overeenkomst van type tusschen de oude man uiterst rechts op de sub C genoemde teekening te Berlijn en die van de vloeiend belijnde en gewasschen teekening van Bloemaert te Brunswijk, voorstellende een zittende, naakte man met grooten hoed en een gekleede staande grijzaard. Hoe goed echter Bloemaert in staat was Wtewaels motieven na te volgen, zal hieronder nog gelegenheid zijn aan te toonen.

Mogen de hier gemaakte opmerkingen nog geenszins overal afdoende zekerheid geven, zoo mogen zij toch het hare bijdragen tot verdere onderzoekingen op dit hoognoodig op te helderen gebied.

De derde schets voor de „Zondvloed" (T. 14) bevindt zich eveneens in het Kupferstichkabinett te Berlijn en is daar wegens het overigens geenszins overtuigend monogram aan Goltzius toegeschreven. Niet de stijl van de teekening, die zeer veel verschilt van de twee andere en bijna alle uitdrukkingskracht daarvan mist, maar de al te frappante overeenkomst van motieven dwingt om verband te brengen tusschen het schilderij en deze teekening.

De compositie is in hoofdzaak dezelfde als die van het schilderij; slechts is het landschap in de verte veel eenvoudiger en evenals de heele atmospheer veel minder dramatisch. In plaats van storm heerscht er windstilte, waarin de regen gestadig nederruischt en de ark roerloos ronddrijft. Elementen van Michelangeleske stemming schuilen in de compositie: Ter weerszijden klimmen naakte menschen in de boomen; links tracht thans een heel gezin zich onder een deken tegen de regen te beschermen, rechts brengt thans een heel gezin zich met de kinderen in veiligheid. Op het schilderij zit links alleen een moeder met een kind onder een in den zonneschijn daar niet meer geheel verantwoord regenscherm, terwijl rechts alleen de vader met een kind omhoog klautert.

De stijl is veel naiever en geächeveerder — men is geneigd te denken kinderlijker. En inderdaad is het misschien niet al te gewaagd om te veronderstellen, dat men hier te doen heeft een specimen van Wtewaels jongelingsstijl, die dan, omdat de figuren toch al goed geteekend en zoo al nog niet vlug, dan toch vrij in hun bewegingen zijn, uit de eerste tachtiger jaren zou moeten dateeren. Immers er zijn andere aan Wtewael toe te schrijven teekeningen, die deze in stijl zeer nabijkomen: b.v. die met het „*Gouden Tijdperk*" te München Inv. No. 34477, aan Wtewael toegeschreven (T. 15), waar Wtewaels stijl zeker al duidelijker te herkennen is en toch de latere canon nog niet is bereikt. Het schema van compo-

[1]) Ofschoon thans niet meer te controleeren, heeft het allen schijn, dat de teekening van Wtewael die als No. 933 geveild werd op de Veiling van Goch A'dam, 2 Dec. 1913 (vroeger Veiling de la Faille van Waerloos, A'dam 19 Jan. 1904) hetzelfde onderwerp behandelde als de hier bedoelde: „Une fête champêtre, une grande foule, d' hommes et de femmes se tient en réunie dégagée sous de grands arbres." 31 × 38 c.M.

sitie is hier nog hetzelfde, en zelfs is een van de figuren, n.l. de bovenste figuur links geheel overgenomen van de Zondvloed-teekening.

Het Victoria and Albert Museum bezit een aan Wtewael toegeschreven teekening met hetzelfde onderwerp, welke men om den stijl alleen reeds zeker niet zoo licht voor Wtewael zou willen handhaven. Het is dan ook een teekening van Goltzius voor zijn gravure No. 3 der Metamorphosen (Bartsch III pag. 104 No. 33). Waarschijnlijk heeft Wtewael deze gravure vrijelijk nagevolgd, hetgeen makkelijker is aan te nemen, dan dat Goltzius naar Wtewaels teekening zou hebben gewerkt.

Eveneens in spiegelbeeld ten opzichte van de Münchensche teekening met „de Gouden Eeuw", komt op een teekening in het Museum Boymans te Rotterdam, aldaar toegeschreven aan Rottenhammer, voorstellend een ideaal „*Italiaansch landschap met Venus, Amor, Ceres en de jonge Bacchus*" (T. 16), de laatste geheel overeen met het knaapje rechts onder van de teekening te München en de vrouw daarnaast met de Venus van de Rotterdamsche teekening. De stijl hiervan is echter eveneens rijper, de belijning scherper en zekerder. Tenslotte is tot deze zeer vroege periode ook nog te rekenen een blad te München Inv. No. 10515 waarop twee schetsen voorkomen: een „*Flora met cornucopia*", bestemd voor een godenmaaltijd, en een „*nymph*" voor een Diana-geschiedenis (T. 17) Zooals op het Zondvloed-schilderij de vader rechts onder den boom het kind tegen zijn heup aandrukt, zoo drukt deze Flora, hier en elders, haar cornucopiae tegen zich aan. Aan deze vroege dateering behoeft niet in den weg te staan de zeker wel oude, maar onbegrijpelijke signatuur van vier letters Wd Wa fe en het jaartal 1632. Immers de stijl is nog geheel lineair vergeleken bij dien van T. 61. Hoe echter de teekenstijl verandert, moge blijken uit de vergelijking van deze Flora met de overeenkomstige figuur op de groote teekening No. 568 uit 's Rijks Prentenkabinet, waar zij eveneens aan den voet van een boom is gezeten. (T. 41*a*).

Eindelijk worde de teekening met „de Gouden Eeuw" te München vergeleken met de grootere en rijpere compositie, die wel kort nà de Italiaansche reis ontstaan is, uit het Kupferstichkabinet te Dresden[1]) waarin het oude compositieschema nauwelijks meer te herkennen is (T. 1). Links klimt echter nog dezelfde voorovergebogen figuur, rechts staat de figuur van de vroegste (hier als derde besproken) Zondvloed-teekening, vruchten te plukken.

Mag men met deze lange excursie door de teekeningen, wellicht alle drie ontwerpen voor het Zondvloed-schilderij ondanks hun oogenschijnlijke verschillen gered achten voor Wtewaels oeuvre en tevens de nieuwe attributie van het schilderij zelf op vastere basis hebben gesteld, dan is daarmede een belangrijk uitgangspunt gewonnen voor de verdere ontwikkeling van zijn compositieschema, zoolas het althans gehoorzaamt aan de algemeene wetten van de aesthetische ontwikkeling. Want nu moest eerst het schema van compositie in het tafreelvlak verbroken worden. Dit geschiedt in het kleine schilderijtje op koper in de Collectie Palffy van het Museum te Budapest, vertegenwoordigende de **Sch. XXXIV.**
eerste versie van een reeks thans slechts ten deele toegankelijke schilderijen **Pl. XXIV, 1.**

[1]) Gepubliceerd door Dr. K. Woermann, in Handzeichnungen alter Meister im Königl. Kupferstich. Kab. in Dresden. München, Hanfstaengel 1896.

met *„het Oordeel van Paris"*. De scène speelt op een open plek in een boschlandschap, dat hier voor het eerst naar het schema der twee scopi is gecomponeerd. Het volle zonlicht valt op de figuren, die in hun blankheid wat al te sterk tegen de geliefde berkeboomen afsteken. Zij zijn in drie groepen verdeeld, waarvan er een links op den voorgrond zit, de tweede rechts op den voorgrond ligt en de derde, de hoofdgroep, verder op in het midden staat; boven deze laatste groep zweeft Mercurius.

Als groepen zijn zij wat al te veel gescheiden van elkaar [1]) en de afzonderlijke groep is telkens te veel „gepakt", zoodat zij ondanks het kleine formaat eenigszins „verdwaald" doen in de compositie. Maar de bedoeling is duidelijk: het breken met het waarschijnlijk uit de tapijt-cartons of de glasschilderkunst afkomstige decoratieve verdeeling van het tafreelvlak door de schikking der hoofdfiguren.

De figuren van dit „Paris' Oordeel" zijn vergeleken bij die van de „Zondvloed" lang en slank geworden. Eenige houdingen keeren terug, zooals de beide mannen uit de linksche groep, waarvan de meest linksche thans blijkt het prototype te zijn van Bloemaerts midden figuur op het schilderij te Breslau.

De nymph uit de rechtergroep verraadt nu wel ten duidelijkste, hetgeen bij de mannelijke middenfiguur op de „Zondvloed" reeds te vermoeden was, dat de wonderbaarlijke anatomische kennis inderdaad aan beeldhouwwerk en wel aan dat van Michelangelo's Medici-graffiguren is geschoold.

Inderdaad is door van Buchel bekend, dat de gipsen afgietsels, die Goltzius heeft laten maken te Florence, onder de manieristische kunstenaars hebben gecirculeerd, totdat zij in het bezit kwamen van Bloemaert.

Het is echter zeer wel mogelijk, dat Wtewael kleine modelfiguurtjes heeft gebruikt, zooals op zooveel ateliers geschiedde, waardoor dan ook het eenigszins uit het kader vallend lichte coloriet te verklaren zou zijn. De Mercurius ziet er wel uit, alsof hij aan een touwtje hangend had geposeerd. Van de beide honden in het midden komt de liggende op latere schilderijen herhaaldelijk voor.

Met deze compositie hangt zeker ten nauwste samen de aan Bloemaert toegeschreven teekening te Brunswijk met het „Paris' Oordeel" (T. 24). Vooral het groepje Paris, Amor en Venus komt wel treffend overeen. Maar de compositie in haar geheel, vooral de groepeering der bijfiguren is veel beter dan op het schilderij. Het kan dus geen schets er voor zijn. Ook is het beloop der lijnen wel zoo vloeiend als men eerder van Bloemaert dan van Wtewael zou verwachten. Met dat al is het opmerkelijk, dat verschillende dingen weer aan Wtewael herinneren: de wegvliegende Mercuries keert in een andere rol weer op de „Mars en Venus in het net van Vulcanus" (Sch. 21); de gevleugelde nymph rechts komt in dezelfde houding voor op een teekening van Wtewael te Brunswijk: „Suzanna en de beide boeven" (T. 44).

Voorts echter komen de hemelsche wagens der drie godinnen op dezelfde

---

[1]) Een overeenkomstige compositie in drie groepen van figuren heeft H. de Clerck in zijn „Diana en Calisto" te Karlsruhe (Gem. Gal. No. 168 — foto Bruckmann). en op Rosso's „Le défi des Piérides" in het Louvre, gegraveerd door Aenaes Vico B. 28. Deze figurale driehoekscompositie wordt dan in omgekeerden zin gekruist door een driehoek gevormd door de centrale voorgrond en twee vergezicht-scopi.

wijze voor op het aan Spranger toegeschreven schilderij met het „Paris' oordeel" van de collectie R. Davies te Londen, terwijl de faunen links op den voorgrond terugkeeren op de met het laatste schilderij zoo nauw samenhangende teekening der Coll. Gurlitt [1]). Inderdaad een mysterieuze samenhang, als men daarbij nog opmerkt, dat het laatste schilderij een zeer Wtewaelesken Mercurius vertoont.

Het is te betreuren, dat van de vele andere versies van dit onderwerp, waarvan de catalogi van vroegere veilingen, openbare en particuliere verzamelingen gewagen, de meeste thans ontoegankelijk zijn [2]) en dat de beide schilderijtjes op koper in het Fitz William Museum te Cambridge en in de Collectie Glaser **Sch. XXXV.**
te Berlijn kennelijk copieën zijn van het alsnog onvindbare origineel. Evenwel **Pl. XXIV, 2.**
kunnen ook deze copieën genoegzaam toonen in welke richting zich de ontwikkeling der compositie heeft voltrokken, n.l. in die van de *aaneensluiting der groepen*. Weliswaar geschiedt dit hier nog niet op de wijze van het „Godenmaal" te Schleissheim — de figuren blijven nog slechts min of meer kunstig samengevoegde zelfstandigheden, waarvan men ternauwernood de herkomst van Michelangelo's Morgen- en Avondstond meer zou herkennen — maar niettemin is voor den eersten aanblik althans een zekere eenheid bereikt: de voorgrond is aangenaam met figuren gevuld en van de hoeken uit wordt de blik vanzelf naar de hoofdgroep in het midden geleid.

Slechts een kleine leege driehoek in het midden, waar dezelfde hond nog altijd ligt, verraadt de herkomst van de compositie uit het schilderijtje te Budapest en de critiek, die Wtewael daarop in deze nieuwe versie heeft geleverd is leerzaam. Door afwisseling van lichte en bruine kleur van huid is gezorgd voor verbreking der eentoonigheid van de anders al te lange figurenreeks. Mercurius zweeft nu op energieker wijze; hij is dezelfde figuur die later op het Haagsche schilderijtje (Sch. 21) terugkeert. De positie der drie Godinnen komt nu geheel overeen met die van de hierboven pag. 92 sub G genoemde teekening No. 5808 van het Louvre, waarbij opmerkelijk is, dat de op de wijze van Spranger al te gespannen beenstand van Juno hier in overeenstemming met de leerzame correctuur op de copie dezer teekening te Brunswijk is getemperd.

De terugkeer tot de meer gedrongen lichaamsproporties, zooals die op het Godenmaal te Brunswijk van 1602 worden aangetroffen, moet na de Italiaansche reis hebben plaats gehad, daar deze op de schilderijen die onder Bassano's invloed ontstaan zijn, nog niet is te bespeuren. Hoever Wtewael wel gegaan is in het verlengen der proporties, mogen de aan Spranger toegeschreven teekening A 3130 van 's Rijks prentenkabinet en de aan Wtewael toegeschreven repliek daarvan te Dresden met het eerste ontwerp in rondeel van een „*Godenmaaltijd*", (T. 22), maar vooral de aan Wtewael toegeschreven teekening No. A 2440 van 's Rijks Prentenkabinet met de „*Geschiedenis van Diana en Callisto*" laten zien. (T. 23).

Er zijn echter totnogtoe geen gegevens bekend, op grond waarvan men zou

[1]) Hierboven, pag. 92, onder H besproken.

[2]) Zoo b.v. No. 379 der Cataloog van de New York historical Society 1908 (Coll. Bryan), dat volgens bericht van den secretaris gestolen is — en dat der Coll. A. R. Boughton Knight Bart, Downton Castle, hetwelk Dr. Hofstede de Groot aldaar heeft gezien, terwijl thans de eigenaar het bezit ervan laat ontkennen door zijn advocaten.

kunnen vaststellen, of het verlengen der proporties vóór of tijdens de reis naar Italië heeft plaats gehad, en met zekerheid kan dus ook niet gezegd worden, of bijv. het werk van Parmeggianino hierop invloed heeft uitgeoefend. Invloed der Bassani vertoonen deze teekeningen nog niet. In elk geval lijkt de veronderstelling, dat het schilderijtje te Budapest, dat evenmin den invloed der Bassani toont, vóór de reis naar Italië ontstaan moet zijn, de meest aannemelijke. De „Zondvloed" zoowel als de „Zondeval" te Berlijn, alsook dit „Oordeel van Paris" zou Wtewael dan op ongeveer twintigjarigen leeftijd moeten hebben geschilderd.

Het groote schilderij in het Museum te Rijssel stelt ongetwijfeld de „*Opwek-*
Sch. XXXVI. *king van Lazarus*" voor en niet „die Heilung des Lahmgeborenen", zooals de
Pl. XXV, 1. catalogus van de tentoonstelling te Valenciennes het onderwerp heeft geëxegetiseerd. Maar de toenmaals door Friedländer en Oldebourg gegeven toeschrijving aan Wtewael — de vroegere aan Spranger is wel onbegrijpelijk — is onbetwistbaar.

Klaarblijkelijk staat het schilderij reeds onder den invloed der Bassano's, zoowel in compositie als coloriet.

De doodgraver rechts, die zijn prachtig belichten, naakten rug aldus toont en de vele gebaren in parallel verloopende richting, op hoekige wijze door andere rechte lijnen gekruist, stellen dien invloed buiten twijfel. Maar Wtewael heeft steeds teveel eigenwillig temperament om alleen passief eens anders stijl te reflecteeren. Doelbewust ontwikkelt hij zich in de reeds aangegeven richting, waarin hij consequent zijn gansche leven is verder gegaan. Dat hij hierbij tijdens zijn verblijf in Italië kwam in het vaarwater van de Bassano's en hij zich uitteraard tot hun streven bijzonderlijk voelde aangterokken, is vanzelfsprekend.

Het onderwerp bood datgene, wat Wtewael op dit oogenblik het meest noodig had: een felbewogen, dicht opeengepakte menigte, welke in het centrale voorval aanleiding vindt om haar ontsteltenis in gebaren uit te drukken, waardoor de schilder de gelegenheid krijgt, de in het vlak geprojecteerde ruimte naar alle kanten te verkennen en te illustreeren. Zoodanige formuleering is slechts in schijn onwelwillend. Wel degelijk zijn de gebaren door de gebeurtenis gerechtvaardigd, zelfs wel theologisch te exegetiseeren, zooal niet op grond van de Evangelische tekst, dan toch religieus in den geest van het Evangelie: zoo schijnt Lazarus te zeggen: „Heer! ga uit van mij!" en de groote staande figuur: „Geef Gode de eer!" Maar wie er dat niet in lezen wil, kan met evenveel recht spreken van een bijna electrischen schok, die door de handoplegging des Heeren door Lazarus en de omstanders vaart. Intusschen heeft hetzelfde gebaar nu al gediend voor de doffe wanhoop bij den „Zondvloed", voor het betreuren van de „keuze van Paris", en het blijkt even nuttig voor de „de Opstanding van Lazarus" als voor de verontwaardiging der goden over „de ontucht van Mars en Venus", m.a.w. het is bezig een geijkte uitdrukking te worden, geijkt en geliefd, omdat daardoor een denkbeeldige ruimte verzinnelijkt wordt. Meestal geschiedt dit in de richting van de bron van het licht. Dit valt daarbij vol in de flank van de figuur, die zoo gewend is, dat door interessante halve schaduwen op het torso het kubieke karakter van het lichaam zoo duidelijk mogelijk wordt. En wat voor de enkele figuur geldt, gaat ook op voor de opeenvolging der figuuren: in de richting

van het licht worden zij door de gebaren aaneengeschakeld: de knielende figuur links, de staande figuur, Lazarus zuster, dan Lazarus zelf, eindelijk Christus, achter wien de schaduw van de architectuur op den achtergrond alles in het donker hult; slechts één der figuren, die zich daarin bevinden, leidt met het gebaar verder de richting uit, die diagonaal zoowel het tafreelvlak als de ruimte doorloopt, Ook de andere diagonaal is aangegeven: en wel langs den arm van de voorgrond-figuur. het lichaam van Lazarus, de rug van den doodgraver. Temidden van de kruising van zoovele lijnen, is de horizontaal verkend aan de grafzerk, waarop Lazarus gezeten is; de verticaal aan de drie zuilen achter Christus.

Een evenement is het schilderij zeker geweest, daar anders Bloemaert het niet noodig zou hebben geoordeeld het te overtreffen. Hierin is hij geslaagd.

Het beroemde origineel van zijn Lazarus is tot nog toe onbekend; er bestaan echter talrijke copieën van en het is herhaalde malen gegraveerd. De vergelijking van het werk der beide Utrechtsche meesters kan zich dus slechts tot de compositie bepalen. De beste copie wellicht bevindt zich in het Stedelijk Museum te Amsterdam en staat daar merkwaardiger wijze van oudsher op naam van Wtewael. Daar echter Jan Mullers gravure het auteurschap van Bloemaert buiten twijfel stelt, moet deze attributie op een vergissing berusten. Geheel zonder reden is deze echter wellicht niet: de uiterst linksche figuur van den doodgraver is, behoudens kleedij, en spade, essentieel van Wtewael overgenomen; houding, gebaar en hoofdwending zijn geheel dezelfde als van de groote figuur links op den voorgrond van het schilderij te Rijssel. Slechts is de belichting van tegenovergestelden kant en heeft Bloemaert de figuur op zijn origineel in spiegelbeeld genomen. Want tenzij Muller niet naar het origineel, maar naar een vroegere gravure zou gegraveerd hebben — er bestaan andere, waarschijnlijk latere gravures in spiegelbeeld — is het waarschijnlijk. dat Bloemaerts schilderij, dat op de gravure zoowel als op de copie te Amsterdam zijn licht van rechts ontvangt, het spiegelbeeld van het Amsterdamsche schilderij heeft vertoond.

Terwijl, zooals later blijken zal uit de bespreking der gravures van den „Thronus Iustitiae", Wtewaels figuren de omkeering in het spiegelbeeld zeer slecht verdragen, kan men dit van Bloemaerts figuren niet zeggen. Op de gravure heeft de aan Wtewael ontleende doodgraver zijn spade in de linker en gesticuleert hij met de rechter; de andere doodgraver echter doet het juist andersom. Is dit wellicht een argument tegen de veronderstelling, dat het origineele schilderij het spiegelbeeld van Muller's gravure is geweest? Ware dit niet het geval en Wtewaels figuur dus behoudens de rechtsche belichting in rechten zin overgenomen, dan zou Bloemaert de eenige doodgraver van Wtewaels schilderij eenvoudig hebben laten oprijzen, waarmee de vinding van zijn nieuwe motief verklaard ware [1]). Hiertegen verzet zich echter weer de situatie van de centrale groep: Wtewaels Christus houdt het gewaad met de linker en voert de geste van het opstandingsbevel met de rechter uit, het hoofd neigend naar de rechter

---

[1]) Teekening No. 22482 van het Louvre toont alleen de rechterhelft der compositie, maar schijnt toch, ter zake van de onvoltooide figuren naar het schilderij te zijn geteekend.

schouder; Lazarus en zijn zuster bevinden zich aan zijn rechterkant. Op de gravure naar Bloemaert is dit alles juist andersom. Om het raadsel nog ingewikkelder te maken, bevindt zich op den voorgrond van Bloemaerts schilderij een gevallen zuilschacht, omwoekerd met een klimopblad, zooals dat voor Wtewael zeer typisch, bij Bloemaert echter onbekend is; en de belichting daarvan is in omgekeerden zin van die der figuren, n.l. van links, evenals de afgebroken zuilschacht op Wtewaels schilderij.

Met dat al is Bloemaerts compositie vrijer en overzichtelijker. Met de hem eigen gemakkelijkheid heeft hij de kluwen van figuren in Wtewaels compositie ontward en in een sierlijk geschikt tooneel gearrangeerd, waaraan al het imprévu ontbreekt. Pasklaar gemaakt voor het algemeen verstand, is zij terecht populair geworden en de vele copieën toonen, hoezeer de kleinere kunstenaars van minder inventief vermogen, dankbaar waren: het was een schilderij, waarvan men alles leeren kon: anatomie, allerlei moeilijke standen, als de contrapost, gebaren, dispositie van figuren; belichting van een ingewikkelde groepeering, kortom een wonder, een leiddraad voor de hulpelooze inventie. Door de gravure in veler handen, heeft de compositie nog lang nagewerkt en niet onmogelijk heeft zelfs Rembrandt, al of niet met Lastmans Lazarus [1]) als tusschenschakel, er voor zijn groote ets nog eenige inspiratie aan ontleend.

Beter bewijs voor Bassano's invloed kan men, waar schriftelijke documenten ontbreken, niet verlangen, dan dat een schilderij van den Utrechtsche schilder tot nog toe voor een origineelen Bassano heeft kunnen doorgaan. Toch is het
Sch. XXXVII. alleen mogelijk om de „*Aanbidding der Herders*" uit de collectie J. H. van Heek
cf Sch. XXXVIIa. op het kasteel Bergh, daarvoor te houden, wanneer men Wtewael niet kent.
Pl. XXVI, 1. Want tenslotte verloochent hij zichzelf geenszins. Wtewaels interesse is veel meer dan dat der Bassano's bij het aloude probleem der Renaissance, dat hier in het Noorden nog nimmer op de wijze, waarop bij het deed, aan de orde was gesteld. Uit een compositioneel oogpunt is deze Adoratie beter geslaagd dan de „Lazarus".

Nog zou men kunnen spreken van een kluwen van figuren — maar een verwarrenden indruk maakt deze niet meer. Het dicht opeendringen van deze menschen brengt trouwens niet alleen het onderwerp mee, maar wordt door den schilder gezocht. Hier is de inventie aan het werk, die een gelukkig gekozen moment, een treffende situatie zoekt te vinden voor de vertolking van een oud thema op de bijzondere wijze, waarop deze inventie zich haar taak en haar problemen stelt. Dat beteekent voor Wtewael de veraanschouwelijking der bewegingsvrijheid, zoowel van de afzonderlijke figuur als van vele figuren onderling, in het lichteffect door deze ruimtelijk veraanschouwelijkte figuren verwekt.

Blijkbaar toch heeft Wtewael de behoefte een groep niet slechts door eenvoudige oversnijding der figuren te construeeren, maar alle onderlinge afstanden en richtingsverhoudingen stereometrisch te verantwoorden. De kameraadschappelijkheid, waarmee de twee herdersfiguren, die zich over de kribbe heenbuigen,

---

[1]) Dr. F. Saxl te Hamburg legt in zijn artikel: Rembrandt und Italien (Oud Holland XLI (afl. VI pag. 150) wel het verband tusschen Lastmans en Rembrandts Lazarus, maar zoekt de oorsprong van Lastmans' voorstelling in diens Italiaansche reis en in den invloed van den het Manierisme bestrijdenden Caravaggio, vergeet echter den invloed van Bloemaert op Lastman.

elkaar steunen, is niet slechts als een vondst van het genre te beschouwen [1]) maar wel degelijk als de oplossing van een probleem — niet echter ten behoeve van het publiek, maar van den kunstenaar voor zich. De richtingsverschillen van de ledematen van den knielenden herder zijn blijkbaar zoo weloverwogen, dat men de figuur zou kunnen naboetseeren. Op een grondplan zou men de situatie der figuren ten opzichte van elkaar nauwkeurig kunnen aangeven. Een berekend effect dus? Zeker! Maar in de kunst geschiedt niets zonder innerlijke berekening! Slechts mag deze berekening zich niet opdringen; en zij moet op den achtergrond blijven als de draagster van de gevoelvolle intuitie, van het geboden kunstgenot. Hier echter moet het bijzonder karakter dezer berekening in het licht worden gesteld, om de conjunctuur van de kunsthistorische ontwikkeling te kunnen aanduiden.

In dit tijdsgewricht nu is de krachtig plastische aanduiding het sterkst begeerde doel van de kunstenaars over de geheele linie; maar onder de schilders is er in Nederland geen, dien dit probleem duidelijker voor oogen heeft gestaan en die het in de oplossing ervan verder gebracht heeft dan Wtewael.

De hoofdscene van dit schilderij dan is halfcirkelvormig gebouwd.

Maria, die bezig is het kind in de kribbe te voeren uit een naast haar staanden pappot, is omgeven door een vijftal herders en Josef, die werkeloos achter haar zit. Rechts terzijde staan een herder en een herderin. De eerste, die een lam op den schouder draagt en eenig klein vee voortdrijft, is nog steeds dezelfde figuur, die op de ,,Zondvloed'' en het ,,Oordeel van Paris'' zittend, op de ,,Lazarus'' staand voorkwam, hier echter half gekleed, merkwaardigerwijze op geheel dezelfde manier, als waarop hij op Bloemaerts ,,Lazarus'' is gekleed.

De herderin komt van rechts binnen en draagt voorovergebogen een kind in haar armen. De achtergrond wordt gevormd door een ruime binnenplaats met hooge poorten, waarin een herder en herderin zich spoeden naar het doel van hun komst. Op den voorgrond liggen een hond — dezelfde als van het ,,Oordeel van Paris'' — een Korinthisch kapiteel en een klein tonnetje; terwijl geheel rechts de glinsterende tronk van een berk staat, waarvan de voet, niet meer zichtbaar is, aldus de voortzetting van den voorgrond buiten het kader van het schilderij suggereerend.

Van het schilderij bestaan twee replieken, die om verschillende reden merkwaardig zijn: die uit de collectie-Khanenko heeft de compositie beperkt tot de hoofdscène en dus de herder en herderin rechts weggelaten, Hierdoor wordt ongetwijfeld de eenheid der compositie beter gediend, anderzijds wordt het licht effect er armer door. De repliek uit het Centraal Museum te Utrecht geeft wel weer de geheele compositie, maar thans in een geheel ander, veel gedempter coloriet. Terwijl het origineel de warme op geel en rood gebaseerde kleurenscala van de schilderijen der Bassano's vertoont, heeft de Utrechtsche repliek een koel, op kersrood en grijs gebaseerd coloriet, dat geheel overeenkomt met dat van ,,de Ontmoeting van David en Abigail'' (Sch. 2) in het Kunsthistorisch

[1]) Merkwaardigerwijze is Velasquez (volgens anderen Zurbaran) in zijn Aanbidding der Herders (Nat. Gal. London No. 232) (Repr. Klassiker der Kunst p. 225) tot bijna dezelfde compositie der hoofdgroep gekomen.

Instituut te Utrecht, met de „Evangelisten" van het Muiderslot (Sch. 26, 27) met „de Groentemarkt" te Utrecht (Sch. 39) en „de Aanbidding der Herders" te Weenen (Sch. 9), een koloriet dat, wel verre van uitheemsch te zijn, een eigenaardig provinciaal karakter draagt. De reden waarom dezelfde compositie in tweeërlei coloriet is uitgevoerd, is moeilijk te gissen. Aan te nemen, dat tijdsverschil hierin een rol speelde, gaat niet aan, omdat schilderijen in het gedempte coloriet zoowel vroeg als laat voorkomen, daarentegen vóór en na ook een veel bloeiender coloriet is gebruikt.

Men is dus wel gedwongen aan te nemen, dat Wtewael zich van deze tegenstelling bewust is geweest en òf naar gelang van de bestemming der schilderijen, of naar de stemming van het oogenblik in de eene of de andere scala verviel. Mogelijk is ook, dat bij op twee gedachten is blijven hinken, zonder te kunnen besluiten tot een definitieve voorkeur. Dit zou dan wel de tragedie van de buitenlandsche leerschool beteekenen! Opmerkelijk is ook wel, dat behalve in dit geval, het koele coloriet gebezigd wordt voor bijbelsche onderwerpen en genre tafreelen — terwijl daarentegen de mythologische scenes steeds in de bloeiende en levendige scala zijn gehouden.

Sch. XXXVIII. Pl. XXVI, 2. Eenmaal, op het groote schilderij van het Museum te Gouda, met „*Suzanna en de beiden Ouden*" schijnt Wtewael een coloriet te hebben voorgezweefd, dat elementen van dat van deze beide zoozeer tegenovergestelde wereldbeschouwingen vereenigt. Het harde zestiende-eeuwsche ijzerrood is eenigszins verzacht en warmer van tint; het wisselt nog wel met groen, doch ook met licht paars en geel, Daarbij past een omgeving in den geest van de Renaissance, die het geheel bijna tot een Decamerone-geschiedenis stempelt.

Suzanna wordt van achteren beslopen door de twee bejaarde mannen, in de terminologie van dien tijd „de beide boeven" geheeten, die in lange mantels van de zooeven aangegeven roode kleur zijn gehuld. Zij is gezeten op den arduinen rand van een in baksteen gemetseld bassin, waarin rechts een groote roodmarmeren fontein, rijkelijk versierd met witmarmeren beeldhouwwerk staat. Aan haar rechterzijde liggen haar badbenoodigdheden, en staat een reukwerkglas op voet en met deksel; links van haar een fraaie kom van aardewerk, en eenige bloempotten.

Daarachter ligt een tuin met muren en balustraden in den Renaissance-stijl van Vredeman de Vries, waarin verderop rechts een Renaissance-paleis staat.

Voor de dateering geven stijl en motieven eenige punten van vergelijking met andere werken. Het type der menschen biedt niet genoeg houvast. Dat van Suzanna komt het meest overeen met het type der jonge vrouwen op het pendant van het Suzanna-motief, dat van „Lot en zijn dochters" te Berlijn; maar tenslotte wijkt het nog niet veel af van dat van de zeer vroege types van Adam en Eva. De lange rimpelplooien in het gewaad der beide ouden wijzen echter op denzelfden tijd van ontstaan als de „Lot en zijn dochters". De faunhermen, die de kroonlijst van de hooge tuinpoort dragen, komen in denzelfden stijl, dan echter als nymphen, voor op het titelblad van de „Thronus Iustitiae", die in de jaren 1605 en 1606 is ontstaan. (T. 12).

Op een van de bladen van dit werk (Gr. 3) wordt de gerechtsscene, die op de

overval der ouden volgde, in beeld gebracht. Op den achtergrond hiervan is echter ook de overval zelf weergegeven en geeft daar het spiegelbeeld te zien van de groep, die op de teekening met hetzelfde onderwerp in rondeel voorkomt in het Museum te Brunswijk (T. 44). Ook hier speelt de scène zich af in den tuin van een paleis, op den rand van een bassin, waarin zich eveneens bevindt een hooge, rijk met beelden voorziene fontein; deze dan weliswaar van anderen vorm dan die van het schilderij, maar als motief daarmee geheel overeenkomende [1]).

De lange proporties, waartoe de ,,Thronus Iustitiae" terugkeert, zijn ook op deze teekening toegepast. Tenslotte wijst de overeenkomst van bouw en de belangstelling voor eigenlijke plastiek op denzelfden tijd, als waarin de gesigneerde en 1608 gedateerde teekening met het ontwerp voor een zilveren pièce de milieu, in het Britisch Museum (T. 2) gemaakt is.

Het Centraal Museum te Utrecht bewaart thans de groote ,,*Fruit- en groentemarkt*", welke eertijds bij Wtewaels nazaten als schoorsteenstuk heeft gediend. Het stuk is in een eenigszins kouden toonaard gehouden, die aan het stilleven een zeker zakelijk, althans niet direct aantrekkelijk aspect geeft, hetgeen echter niet wegneemt, dat ook dit zeer kundig is geschilderd. Van meer belang zijn echter de groote en kleine figuren. Men behoeft deze maar te vergelijken met die van de aan Wtewael toegeschreven, maar zeker niet van hem afkomstige ,,*Groentemarkt*" van het Museum te Würzburg, waarvan zich een repliek bevindt in het Museum te Dresden, om te beseffen, welke afstand in de figurale vaardigheid hier bestaat. Het stilleven van dit schilderij moge al niet onderdoen voor dat van Wtewael — het schijnt, dat men dit bij matig talent al ras dragelijk doen kan — maar men moet door al te eenzijdige instelling op de stillevenkunst der zeventiende eeuw het oog ervoor verloren hebben om niet te zien, dat de figuren bij die van Wtewael vergeleken mat zijn en nietszeggend. Wtewaels schilderij, waarvan een repliek bestaat in de collectie Beit von Speyer te Frankfurt am Main, toont de groentevrouw links gezeten, bijna frontaal, in levendige onderhandeling met een aanzienlijke koopster, die over haar kind gebogen staand, wijst op de manden met fruit, die op de tafel rechts staan. Het meisje met linnen kraag en kanten mutsje heeft een appeltje uitgezocht en kijkt vragend op naar haar moeder. De achtergrond wordt gedeeltelijk afgesloten door een groot gebouw met open poort, waardoorheen en waarlangs twee stadsgezichten in de verte zichtbaar zijn in de boven besproken lichtgroene en rose afstandstinten, waar het marktbedrijf overal wordt voortgezet. Door de poort ziet men een zittende koopvrouw in onderhandeling met een heer, wiens figuur geheel

Sch. XXXIX. Pl. XXVII, 1.

---

[1]) Een opvallende overeenkomst is op te merken tusschen deze teekening en die van Jost Amman (repr. in Bock-Friedländer: Zeichnungen Deutscher Meister im Kupferstichkabinet zu Berlin) eveneens in rondeel, gesigneerd, van het jaar 1572; welke teekening echter wat de houding der figuren betreft, als het voorkomen der zeepaarden onder de fontein rechts, meer overeenkomt met het schilderij te Gouda. Het zou al zeer toevallig zijn als Wtewael deze teekening had gekend.

Bovendien komt de groepeering der drie figuren reeds voor op de teekening met de Drie Koningen in het Louvre (T. 26). Een verwante teekening met dit onderwerp van Daniel Lindtmeyer van het jaar 1582 is als No. 65 gereproduceerd in Friedländer — Handzeichnungen — Dessau. Verwant is ook de prent van H. Collaert door de Jode in het licht gegeven, als ook Collaerts prent naar M. de Vos: No. 19 der Icones illustrium feminarum Veteris Testamenti.

overeenstemt met die van den profect Elia van Bloemaerts teekening in de Collectie Sir Robert Witt te Londen, het origineel van de gravure door Saenredam (B. 19) naar Bloemaert.

Gelijk reeds erder is opgemerkt, komt er op de „Aanbidding der Herders" te Pommersfelden (Sch. 11) een figuur voor van hetzelfde type als dat van deze Groentevrouw. Voorts zij opgemerkt, dat de wijze waarop hier de stadsvergezichten zijn aangebracht, overeenkomt met het verder afgelegen tooneel, waar Christus met Maria en Martha in gesprek is op het keukenstuk te Brunswijk. Waar ook de kleedij van de Groentevrouw overeenkomt met die van de keukenmeid, mag men wellicht genoeg punten van overeenkomst aanwezig achten om het stuk omstreeks 1618 te dateeren, alhoewel van Mander reeds in 1604 kennis draagt van verschillende keukenstukken van Wtewael.

Sch. XL.
Pl. XXVII, 2.

Of het kleine schilderij, dat op de Keulsche Veiling Wedewer, 1 Mei 1899 als van Goltzius afkomstig, voorstellende „*De twaalfjarige Jezus temidden van de Schriftgeleerden in den Tempel*", inderdaad van Wtewael afkomstig is, gelijk door Dr. Hofstede de Groot wordt vermoed, kan op grond van de zeer kleine illustratie van den veilingscatalogus [1]) niet met zekerheid worden beslist. Onmogelijk lijkt het echter geenszins, daar er inderdaad wel eenige trekken aan Wtewael herinneren. Zoo gelijkt de kop van een der schriftgeleerden rechts zeer sterk op een der discipelen op het schilderij te St. Petersburg (Sch. 14.)

Sch. XLI.
Pl. XXVIII, 1.

Het onlangs te Berlijn uit Hannoversch particulier (hertogelijk) bezit geveilde schilderij met de „*H. Familie, de kleine Johannes den Dooper en een musiceerende engel*", is ongetwijfeld aan Wtewael toe te schrijven en schijnt uit zijn lateren tijd te dateeren. Zoowel het type van Maria als de wat slapper geworden actie der handen, verder de fellere tegenstelling van licht en donker en de schikking der plooien op den rug van Josef ter linkerzijde gezeten, herinneren aan den stijl van de „Aanbidding der Herders" uit het Prado. (Sch. 15).

Het is een eenvoudige compositie, waarin het figurale tegenover de studie van den inval van het licht op den achtergrond begint te treden. Het licht, dat links van terzijde binnenvalt, wordt door de figuren, die achtereenvolgens in grootte afnemen, gevangen, en laat den grooten engel ter rechterzijde eenigszins buiten het verband. Dit verband is een verband van licht. Het licht is hier niet alleen meer compositiefactor, maar het is de componeerende factor geworden: het begint een overwegende rol te spelen, doordat het uit een groep een door eigen wetmatigheid bepaald gedeelte releveert en daardoor afzondert van de rest. Natuurlijk hangt de wijze waarop dit geschiedt nog af van het arrangement van den kunstenaar — en vooral in groepen, die niet naar het leven genomen zijn, speelt diens compositietalent nog steeds een groote rol. Maar reeds is de

---

[1]) Het onderwerp komt als een schilderij van Wtewael voor op de veiling Cronenburgh 22 III 1762 te Amsterdam, waarbij in de catalogus vermeld stond: Een stuk verbeeldende Christus onder de Leeraars door Joach. Wittewael, zoo goed als Goltzius 40 × 56 duim. Het ging voor *f* 30 aan de Lith. De prijzende toevoeging „zo goed als Goltzius" kan aanleiding zijn geweest, dat een der latere kunstkoopers zich meer voordeel heeft voorspeld van den beroemden graveursnaam. Als schilder had Wtewael niet veel aan de vergelijking. Dat schilderij was echter niet identiek met het onderhavige geval, want de maten 35 × 46 c.M. stemmen niet overeen.

compositie niet meer in dezelfde mate als vroeger afhankelijk van de lineaire verhouding der figuren [1]).

Bij de bespreking van Wtewaels teekeningen zal gelegenheid zijn er op te wijzen, dat ook daar het aanvankelijk zeer sterke lineaire karakter plaats maakt voor het zoeken naar lichteffecten. Daar wordt zelfs eerder dan in de schilderijen de consequentie getrokken van te werken met toetsen, als men ,,mutatis mutandis'' de korte, onophoudelijk afgebroken lijntjes zoo noemen mag, in tegenstelling tot het vroegere, streng lineair verband. In zijn schilderijen heeft Wtewael het schilderen in toetsen echter nooit toegepast.

Tot kleurontleding ter verhooging van het kleureffect heeft hij het nooit gebracht. Deze microcosmische compositie is de compensatie voor de verdere ontwrichting van de compositie in het groot door de scherpere observatie van het licht, welke gebracht is door het komende Barok.

,,De Bruiloft van Peleus en Thetis'' uit de Collectie Howard gaat in tijdsorde zeker aanmerkelijk aan het zooeven besproken schilderij vooraf [2]). **Sch. XLII. Pl. XXX.**

Reeds werd, blz. 75, de compositie van dit kleine koperen paneeltje vergeleken bij die van Wtewaels andere versies van hetzelfde onderwerp. Waar het karakter der figuren van deze kleine koperen paneeltjes zich in den loop der jaren hoe langer hoe onafhankelijker blijkt te ontwikkelen tegenover dat van de groote doeken met religieuze onderwerpen, met name het artistiek niveau, wat de koperen miniaturen betreft, zichzelf meer gelijk blijft, daar zou de taxatie van het jaar, waarin het onderhavige schilderijtje is ontstaan, zeker eenige moeilijkheden met zich brengen, als men niet de vrijheid vond eenige logica in de veranderingen der composities t.o.v. elkaar te veronderstellen.

Zoo kan men moeiijk aannemen, dat het Brunswijksche schilderij van 1602 na dit schilderijtje zou kunnen zijn gemaakt, omdat de versnippering van de episodes op het eerste geen verbetering kan worden geacht op de compositie van het schilderijtje in Engelsch bezit. Ook treden de figuren hier niet meer zoo lineair geisoleerd op, m.a.w. is er hier aanmerkelijk meer picturale binding der figuren onderling en met hare omgeving te constateeren. Vergelijkt men dit schilderijtje met de beide uitersten in tijdsorde van zijn soort, n.l. de schilderijtjes te Budapest (Sch. 34) van omstreeks 1585 en dat uit Schleissheim (Sch. 22) van omstreeks 1630 dan voelt men zich hier halverwege tusschen deze uitersten te bevinden en zou terzake van de hier wederom zeer lang en lenig geworden figuren tot den tijd van 1606—1610 willen concludeeren. Het zou dan het best bij de Weensche Diana en Acteon van 1607 (Sch. 8) of het Berlijnsche schilderij met hetzelfde onderwerp van 1612 (Sch. 10) zijn te vergelijken.

Bewonderenswaardig is het gemak en de gratie, waarop hier een meester van Nederlandsche afkomst toont zijn figuren te kunnen laten bewegen, zooals de afgewend zittende violiste onder de muzikanten rechts op den voorgrond. Overal valt op dezelfde viefheid van beweging en nimmer haperende doeltreffendheid

[1]) Het is den schrijver achteraf gebleken, dat Wtewael in dit schilderij, wat de compositie aangaat SPRANGER op den voet heeft gevolgd naar diens compositie door een onbekend graveur gegraveerd. Het lichteffekt heeft Wtewael echter veel sterker geaccentueerd en de figuren zeer kundig vertaald in zijn eigen vormentaal.

[2]) Het werd den schrijver eerst later bekend en kon zonder veel bezwaren niet meer in de tijdsorde worden gerangschikt.

der actie. In ons land voorwaar geen overbodige weelde, dat deze aesthetische norm af en toe weer eens wordt hoog gehouden!

Het zeer kleurig en levendig paneeltje is door de geheel vervuilde en blinde vernislaag thans moeilijk te genieten.

LATER BEKEND GEWORDEN SCHILDERIJEN.

Het bij de bespreking der teekeningen op pag. 127 geuite vermoeden, dat de aan Spranger toegeschreven en met diens naam wel valschelijk gesigneerde teekening voorstellende „*Lot en zijne dochters*" (T. 40) zou teruggaan op een verloren origineele teekening van Wtewael, welke dan de schets zou zijn geweest voor het verloren gewaande, door van Mander vermelde schilderij, dat zich in 1604 bevond „bij sekeren Italiaen t' Antwerpen", blijkt achteraf
Sch. XLIII. Pl. XXIX. te worden bewaarheid. Althans vertoont het groote schilderij uit de collectie Howard geheel dezelfde compositie. Het voor menig Nederlander beschamend inzicht van den Engelschen bezitter van drie schilderijen van Wtewael, heeft behalve dit groote doek ook het hieronder te bespreken paneel met den Evangelist Matthaeus reeds voor 25 jaren op naam van den werkelijken meester weten te brengen en uit de anonymiteit, waaronder zij in den kunsthandel rondzwierven, weten te redden. Ongetwijfeld is de attributie op grond van het algemeene vormeigen en van de karakteristiek der physionomieën en der handen juist!

De hierboven voorgestelde identificatie der geteekende compositie met het door van Mander vermelde schilderij, wordt bij de aanschouwing van het Londensche schilderij versterkt door (hetgeen op de teekening niet overtuigend was) het tooneel van den fellen brand van Sodom en Gomorra aan den rechterkant, door van Mander aangeduid als „een aartig brandtjen".

Het eenige wat met de veronderstelling in strijd schijnt te zijn, zijn de afmetingen, die van Mander aangeeft als zes bij tien voet, hetgeen wanneer deze opgave als volkomen betrouwbaar moet worden beschouwd, zou doen besluiten, dat er een dergelijk schilderij van nog bijna twee maal zoo groote afmetingen heeft bestaan. Maar het is de vraag, of men van Manders maten van dit schilderij, dat hij te Antwerpen waarschijnlijk nooit zelf heeft gezien, wel als zoo precies mag aannemen en of men niet veeleer aan een globale schatting of aan de approximatieve aanduiding van een zeer groot schilderij heeft te gelooven.

De vergelijking met de Rotterdamsche teekening toont enkele opmerkenswaardige afwijkingen, die getuigen, dat de teekening niet maar achteraf naar het schilderij kan zijn gemaakt. Op de teekening toont de hand, waarmee de jonge vrouw links steunt op den met een roodgeruite, licht paarse deken gedekten rotsgrond, zoo mogelijk voor Wtewael nog karakteristieker krampachtig gekromde vingers dan op het schilderij. Dit behoeft geenszins twijfel te doen opkomen aan de echtheid van het schilderij, dat overigens nog vijf, Wtewael maar al te goed typeerende handen te zien geeft en kan verklaard worden als een correctie, die bedoelt de jonge vrouw een ietwat gratieuser houding te geven. Op het schilderij komen naar ons gevoelen de teenen aan den voet van het hooggeheven linkerbeen der rechtsche vrouwefiguur al te zeer en bijna storend uit tegen

den contour van haar rechterbeen; op de teekening gaan zij daarentegen bijna schuil achter dat been.

Dat in het stilleven van den mondvoorraad uiterst links op het schilderij twee halve kazen voorkomen, die op de teekening ontbreken, kan men uit een willekeurige verandering van de ontwerpschets verklaren en behoeft geen aanwijzing te zijn om aan het bestaan van een andere versie met de afmetingen, die van Mander aangeeft, te gelooven.

Zouden echter de eerst genoemde verschillen daartoe eerder aanleiding geven, dan verhinderen toch de verhouding van hoogte en breedte der teekening om aan te nemen, dat de teekening het ontwerp voor die andere veronderstelde versie kan geweest zijn; zij verhouden zich namelijk geenszins als 6 tot 10, maar geheel als hoogte en breedte van het schilderij te Londen, n.l. ongeveer als 8 tot 10. Waar verder de figuren der teekening op dezelfde wijze in het kader zijn gevoegd als op het schilderij het geval is, daar mag men tenslotte wel aannemen, dat het origineel van de teekening als schets voor het schilderij heeft gediend. Of zou men bij nadere vergelijking van de teekening en het doek toch tot de conclusie moeten komen, dat de teekening toch oorspronkelijk is en geen copie naar een andere, die verloren raakte en onbekend bleef? Zoolang het schilderij onbekend was, moest het, zooals dat op blz. 127 ook is uitgedrukt, wel bevreemden, dat de pennelijnen van de teekening in haar onafgebroken verloop nu eens zeer dun, dan weer zeer krachtig en dik zijn gezet. De vergelijking met het schilderij toont nu echter, dat de dikke lijnen overal aan den schaduwkant der ronde vormen zijn aangebracht en feitelijk de niet aangeduide schaduwpartijen vervangen. Waar nu de teekening niet naar het schilderij kan zijn gemaakt, maar wel omgekeerd, daar komt de vraag op, of men hier niet met een welbewuste ontwerp-techniek te doen heeft. Deze techniek is dan weliswaar een unicum in het teekenwerk van Wtewael, maar het is ook de vraag of een copiist er ooit in zou slagen het vormeigen van het origineel zoo zeker en treffend weer te geven, dat nergens pentimenti zijn te ontdekken en men Wtewael kennende, ondanks het unieke karakter der techniek en ondanks de valsche signatuur en de foutieve attributie, zelfs in deze teekening vermag te herkennen. Het unieke schuilt dan ook meer in het achterwege blijven van de gewasschen schaduw, dan in het verschil tusschen dunne en dikke lijnen aan zon- en schaduwkant. Hoewel minder consequent, komt de neiging om dit verschil aan te geven zoowel op vroege als late teekeningen voor, bijv. op T. 15, T. 17, T. 41*a*, T. 60*a* en T. 61.

Wat de compositie betreft, is die van het Londensche schilderij vergeleken bij die van het Berlijnsche met hetzelfde onderwerp (Sch. 30) stugger, ingewikkelder en minder vloeiend. Dit alleen reeds zou, ook indien het jaar 1604, waarin van Mander schreef, geen aanwijzing ware, doen besluiten tot een vroeger jaartal dan 1610, dat wij voor het Berlijnsche schilderij aannamen. En ofschoon bijna alle details van het stilleven, als de Venetiaansche tazza, de bruine steenen kruik, de fruitmand met den groenen cantaloup, het mandje met kaas en brood, terugkeeren op het Berlijnsche paneel, is er althans een in het oogloopend verschil, n.l. het nog bijna geheel ontbreken van de bloedrood doorloopen gewrichten

der vrouwen. Terwijl op het Berlijnsche schilderij de belichting weeker, de lichaamsvormen molliger, de gelaatsuitdrukking zoetelijker is geworden, mist men er reeds de krampachtige, wrange greep der handen van het Londensche doek, die met het bruinig coloriet daarvan ook reeds bekend zijn van het zelfportret van 1601 (Sch. 3).

Waar echter de figuren geenszins meer het als uit marmer gehouwen harde karakter der figuren van ,,den Zondvloed'' hebben (Sch. 33) welke wij omstreeks 1585 dateerden, mag men veilig aannemen, dat de groote ,,Lot en zijn dochters'' omtreeks 1600 is ontstaan.

Wat het coloriet betreft, komen de blanke figuren der vrouwen en de gebruinde van Lot, alsook de brandscène, welke op Aart van der Neer vooruitloopt, helder uit tegen het donkere fond van rotsblokken en oude eikenstammen met klimop omrankt. De vrouwen dragen bruin haar met rood lint doorvlochten.

Behalve door de lichtpaarse deken en den gedempten rooden kleerbundel rechts en den blauwen goudgezoomden doek, welke in de boomtakken hangt, wordt het oog sterk getrokken door het prachtige blauw, waarin Lot zich heeft gehuld en de roode deken, die zoowel hij als de vrouw ter linker zijde zich over de schoot hebben getrokken.

De verf is krachtig en vrij dik opgezet en de schilderwijze verraadt de vaste en ervaren hand van een meester.

Sch. XLIV.
Pl. XXXI.

Van het jaar 1605 dateert het schilderij uit de Collectie van Diemen, thans in het Kaiser Friedrich Museum te Berlijn. Het is een levendige keukenscène als accompagnement van een bijbelsch onderwerp: ,,vol gewoel'', zooals de tijdgeest het gaarne apprecieerde.

Het breede formaat veroorloofde allerlei episodes, die echter niet als bij Steen de strekking hebben het bedrijf van bepaalde typen te illustreeren, maar die meer als momenten voor zekere stemmingen en om stilleven uit te stallen zijn bedoeld. Voorts is er gelegenheid om in plaats van de twee scopi in het gebruikelijk landschapstooneel twee doorzichten, links naar een groot stadsplein, rechts naar een open bankethal, toe te laten, terwijl de breede voorgrond ruimte te over bood voor de toevallige wanorde van allerlei keukenvoorraad en keukengerei. Het wijkpunt van het tafreel voert het oog allereerst naar het hakmes van den kok, dat met een kwakkenden slag zal neerkomen in het weeke visschevleesch.

Het stilleven om den kok, die dit mes hanteert, is op meesterlijke wijze geschilderd en de roofdierachtige uitdrukking van de visschekoppen doet niets te kort aan de natuur. Het stilleven blijkt Wtewael dus al in 1605 in heel zijn omvang te beheerschen.

Voor het deels weggebroken muurgedeelte tusschen de beide poortopeningen staat een witgedekte tafel met keukengerei, gevogelte, vleesch en andere etenswaar bedekt. Links ervan staat de hoofdfiguur, de opperkeukenmeid in al haar glorie, terwijl zij kippebouten aan het spit rijgt. De droomverzonken uitdrukking op het ,,mooie'' gezichtje, de slanke gestalte in bevallige houding, in het volle licht voordeelig uitkomend tegen de donkere muur, bedoelen klaarblijkelijk hare verheerlijking in de poëzie van haar functie. Zij herinnert sterk aan de keuken-

meid van het groote doek te Brunswijk (Sch. 31). Het is dus waarschijnlijk dat Wtewael het schilderij van Beuckelaer te Weenen, waarop dit laatste geïnspireerd is, reeds in 1605 heeft gekend. Wanneer hieruit geconcludeerd moet worden, dat het Brunswijksche schilderij, dat hierboven terzake van het uitvoerige stilleven, na de „Lot en zijn dochters" te Berlijn besproken werd, vóór het onderhavig keukenstuk is ontstaan, dan moet dit wellicht een kleine tien jaar eerder gedateerd worden, en dan zou voorts hetgeen daar over de evenzooveel later optredende belangstelling voor het stilleven gezegd werd, moeten worden herzien en wellicht zou men het Brunswijksche schilderij als een der door van Mander reeds vermelde keukenstukken moeten beschouwen.

In het middentafereel correspondeert aan de figuur van de meid ter anderer zijde van de tafel een oude vrouw, die bezig is in een vijzel te stampen. Evenzoo houdt het vrijende paartje rechts voor het vuur het evenwicht der compositie tegenover den vischhouwenden kok.

In dit groepje toont Wtewael ook dit genre zonder moeite te beheerschen, in vrijheid van opvatting en mise en scène overtreft hij hier Aertsen en Beuckelaer verre en evenaart hij de beste meesters van de zeventiende eeuw, van welke hij niet door de kwaliteit van de peinture, maar slechts in den door den tijd bepaalden schilderstijl verschilt. Geestig, zonder nog grof te worden is hier de situatie geteekend van den al te vrijpostigen vrijer, die wel op mag passen, dat hij de bons niet krijgt, terwijl een mand vol eieren op zijn rechter knie balanceert en hij, zooals gewoonte was, een vol wijnglas bij den voet vasthoudt met twee vingers van de hand, die hij door den hengsel van den mand heeft gestoken.

Ofschoon toch zeker niet geheel afkeerig wendt het meisje haar kopje af en weet niet zeker of zij zich de beenen wel vrijelijk durft te warmen voor het vuur. Naast hen is de brongod van de mythologie geworden tot een knaapje, die een zware ijzeren pot schoonlepelt.

Een fel vuur vlamt onder den grooten ketel, welke aan een ketting onder de zeer hooge, gebeeldhouwde schoorsteen hangt.

Wat anders de bruiloftstafel van Peleus en Thetis is, is hier de maaltijd, van den meedoogenloozen rijken man, bij wien de kreupele Lazarus heeft weten binnen te dringen. De maaltijd vindt plaats in een zeer hoog opgetrokken hal, die door hooge open bogen uitzicht geeft op een binnenplein.

De diepte van deze hal schijnt echter niet geheel verantwoord te zijn in het stuk blinde buitenmuur, dat ter rechterzijde door de linksche poort zichtbaar is. Geleidelijk dalen van rechts naar links de vele horizontale lijnen van den drempel der rechtsche poort, van de tafel, van den drempel der linksche poort en van de aanrechttafel, waarop de visch wordt gehouwen en een donkere zone daalt hiermede geleidelijk af, den voorgrond van het tweede plan scheidend. In die tweede poort is de donkere silhouet van den hofmeier zichtbaar, die met het teeken zijner waardigheid druk gesticuleerd, nog meerdere „arme Lazari" tracht verre te houden, zoo hij niet (Luc. XVII[21]) arme gasten ter maaltijd noodigt.

Onder het gewemel van de bedelaars op het wijde stadsplein, bevindt zich echter ook een vrouw met kleine kinderen, herinnerend aan de Caritasfiguur van het Goudsche kerkraam; zij zal des hofmeesters hardvochtigheid vermurwen.

Het plein wordt van achteren afgesloten door een groot Renaissance-paleis, links geflankeerd door arkaden, zoodat weliswaar niet het gebouw zelf, maar de situatie ervan herinnert aan het Capitool. Ook de stijgerende paarden der Dioscuren, (met hoe weinig trekken er eventjes onfeilbaar raak opgezet!) opgesteld op de arkaden, waarop en passant ook een moord wordt gepleegd, doet, ofschoon de Dioscuren zelf ontbreken, aan het Capitool denken.

Hoe komt Wtewael aan deze voorstelling? Had hij naar een prent gewerkt, als bijv. die van Du Pérac van 1569[1]), dan zou niet alleen de situatie, maar vooral ook de architectuur juister weergegeven zijn. Zooals het tafreel er nu uitziet, lijkt het wel of Wtewael naar vage herinneringen van eigen aanschouwing te werk is gegaan en zoo zou men, ondanks hetgeen hierboven over de onwaarschijnlijkheid van een verblijf te Rome is gezegd, moeten aannemen, dat hij er toch geweest is. Maar natuurlijk kan hij ook naar de vage herinnering van een prent of teekening gewerkt hebben.

Sch. XLV. **Pl. XVII, 2.** Sch. 45. *De Evangelist Mattheus* uit de Collectie Howard zou men om zijn verschijning als naar voren geschoven zittende halve figuur, nauw door het opstaande kader omlijst, gaarne beschouwen als behoorende tot het viertal, waarvan totnogtoe alleen de Marcus en Lucas uit het Muiderslot (Sch. 26 en 27) bekend waren. Echter verzetten zich daartegen de maten eenigszins; want terwijl de laatste op kleine verschillen na even groot zijn, is de Maathëus ongeveer 15 c.M. hooger en breeder. Tenzij de Johannes, die nog altijd zoek is, als laatste van het viertal in maten overeenstemde met den Mattheus zou men moeten aannemen, dat Wtewael de vier Evangelisten twee maal heeft in beeld gebracht. Hoe dit ook zij, de formeele opvatting is dezelfde; maar de epische zeggingskracht is hier aanmerkelijk grooter. Wat Wtewael hier heeft willen geven, is de figuur van een getuige dier gebeurtenissen van twee of drie geslachten her, die sedert, d.w.z. op het oogenblik waarop hij schrijft, gebleken zijn, een verstrekkenden invloed op de stuurlooze gedachten der menschheid te hebben gehad en die hij als oudste der getuigen voor verre nageslachten te boek wil stellen. En hoe is hier die hooge ouderdom gekarakteriseerd! Nog recht gezeten, met een strammen rug, die zich nooit heeft willen krommen en het nu in zijn verstijving ook niet meer kan. Een gerimpelde leeren huid over pees en been — eigenlijk al een skelet, waarin het laatste vuur des geestes nog gloeit — van ouderdom laag afgezakte schouders, die suggereeren hoe lang der jaren bloei achter hem ligt, maar ook doen gevoelen hoe oud de herinneringen moeten zijn, die huizen in het starre en als in hoogere sferen geheven hoofd, waarvan de blik ver over het niveau en den engen kring der gebeurtenissen van den dag reikt tot in verre toekomst en verleden.

De drang en de plicht tot schrijven zijn gesymboliseerd in den van achteren aangevlogen engel, die met een sober en suggestief gebaar van beide handen uiteenzet wat dient te worden te boek gesteld en door zijn sterk geinteresseerde hoofdwenteling overleg schijnt te plegen met den Evangelie-getuige.

Suggestiever is wellicht het symbool van Matthaeus zelden opgevat en bijna

---

[1]) Afgebeeld in Klassiker der Kunst. Michelangelo blz. 134.

alle voorstellingen worden daarbij vergeleken conventioneel. Inderdaad wordt hier en elders de decoratieve kracht tot een suggestief symboliseerend vermogen, en doet betreuren, dat een meester, die zooiets kon, in stede van in ons kibbelend en dikwijls zoo eigenwijs theologiseerende vaderland te zijn geboren, ware omhooggeheven door het geestelijk verkeer in een ruimer milieu waar de polsslag van het wereldgebeuren sterker voelbaar ware, het provincialisme van hem ware afgeslepen en hij tot bezinning op grooter dingen, en uitbeelding in forscher lijnen ware genoopt. In de eenzaamheid kan men, gelijk Rembrandt heeft getoond, wel een andere grootheid bereiken en handhaven, n.l. die van de inniger levenswaarheid en tenslotte blijft ook die niet vreemd aan de verheven houding, die boven het burgerlijk niveau uitrijst, maar die houding blijft gedrukt door de tragiek der miskenning. Het eenige tentakel, dat Wtewael onderhield met de internationale wereld: zijn blijkbaar grif gekochte mythologische salonstukjes in ,,Rudolfijnschen" stijl, die hij tot in zijn hoogen ouderdom heeft weten te perfectioneeren en te behoeden voor provincialistisch verval, vertegenwoordigen een genre van te weinig gehalte en draagkracht en waren toch tenslotte een al te onbeteekenende band met een internationaal centrum, dat zelf niet vrij was van zeker zij het ook breeder provincialisme.

Maar het zijn deze en dergelijke sporen van een groote geste bij Wtewael, die hij ondanks het kleine milieu telkens weer toont, die, hoe academisch en onvruchtbaar zij moge schijnen, de vraag rechtvaardigen, wat daarvan had kunnen worden, als hij in grooter tijd en omgeving had geleefd. In weerwil van alle historisch en methodisch inzicht moet men dergelijke vragen wel eens stellen om zich volledig rekenschap te geven van de portée van een beperkt talent.

Het voor Wtewael typeerend handgebaar, dat zoo dikwijls gemaniereerd aandoet, als hij er niet in slaagt om er voldoende innerlijk motief voor te vinden, krijgt hier in Mattheus' linkerhand een ongezochte draagkracht, nu het de visie van Galilea en Jerusalem dramatiseert.

De van ouderdom magere rechter, die de penneschacht hanteert, kromt zich in verstijfd wijden boog, om het stugge perkament in bedwang te houden. Een paarsachtig lichtrood buis, met roode strikken gesloten, dat aan de mouwen en den wijd om den peezigen hals geopenden kraag het witte ondergoed laat zien, contrasteert met den lichtgroenen doek, die door een rood band gebonden, los om den gevleugelden engel wappert. Een mes, een kleine inktkoker, een zandstrooier en een zandlooper vullen den rechterbenedenhoek.

Nog is op te merken, dat het handgebaar van den engel, zoowel als van Mattheus herinnert aan de gebaren, welke Michelangelo's figuren van den Schepper op het Sixtijnsche plafond te zien geven, in zoover zij, in tegenstelling met de centrifugale illusie der Venetiaansche school, uit de oneindige ruimte naar den beschouwer gericht zijn, doch nimmer verder dan het tafeelvlak reiken. Ook hier schijnen de vingertoppen tegen den achterkant van het ideëel doorzichtige paneel te tikken en zoo worden zij als op een te dicht bij genomen photo, in verhouding tot het hoofd iets te groot. Hier echter aan navolging of middellijken invloed te denken, is wellicht te ver gezocht. Meer voor de hand ligt toch o.i. de verklaring dezer overigens merkwaardige overeenkomst, in beider op plasticiteit ingestelde

beschouwingswijze. Men vergelijke daarvoor deze gebaren met die der putti op het goudsmidsontwerp (T. 2), dat uit dezen zelfden tijd, 1608, dateert, tenzij het terugkeeren van het gelaatstype op het schilderij van 1618 (Sch. 11) en op dat van 1621 (Sch. 14) zou moeten doen besluiten om ook dit schilderij omstreeks dien tijd te dateeren.

Sch. XLVI. **Pl. XXXII, 1.** Het groote, aan Cornelis van Haarlem toegeschreven doek met de ,,*Bevrijding van Andromeda*", vroeger in den kunsthandel Knoedler, thans particulier bezit te London, is ongetwijfeld aan Wtewael toe te schrijven. Afgezien van het vormeigen van de levensgroote hoofdfiguur, zou reeds een blik op de ten onrechte aan Bloemaert toegeschreven teekening in de Albertina (T. 43) daartoe overtuigend genoeg zijn. In plaats van het breede formaat, dat daarvoor gekozen was, is hier het hooge formaat genomen, waarschijnlijk om eens een levensgroot vrouwelijk naakt te kunnen schilderen en toch niet in al te kolossale afmetingen van het doek te vervallen. Ontegenzeggelijk heeft echter de compositie eronder geleden, want daar de hoofdfiguur niet in het midden kon worden geplaatst, aangezien toch ook de vliegende ruiter te paard en het zeemonster er nog op moesten komen te staan, is nu de Andromedafiguur ter linkerzijde pal tegen de lijst gedrukt. Daar kon zij echter niet meer genoeg ruimte vinden voor den heroichen stand van de teekening, waar in haar afwerend beschaamde en tevens gespannen houding het verderaf gelegen tooneel van den strijd wordt ingeleid — integendeel: hier staat zij in de houding van het Flora-figuurtje op het Godenmaal te Brunswijk (Sch. 5) alleen maar hulpeloos gekluisterd haar bevrijding af te wachten met een smartelijke uitdrukking op het gelaat. De ruit, welke door haar hoekig gebogen armen om haar hoofd wordt gevormd, is geenszins dienstig om een zoo gelukkige contour te vormen als op de teekening is bereikt. Door het hooge formaat is *nu* verder het landschap veel te gedrongen en hier moest de schilder dan wel noodgedwongen vervallen in een schoolsche verdeeling van drie steil oploopende plans met hooggelegen horizont; een situatie als op Bruegel's ,,Val van Icarus" of Lucas van Leyden's ,,Lot en zijn dochters". Maar deze plans zijn hier al te hard gescheiden: de voorgrond is gevuld met menschelijke skeletten en een voorraad conchileën, die aan een bijzondere verzamelwoede van dezen tijd herinnert. Het tweede plan is een donkere vijver, waarin een maskarademonster rondplast, omhoog blaffend naar de nu al te plomp geworden Perseus op zijn sleeperspaard; het gezicht op de kust met haar baaien is verspild aan deze compositie, die ter rechterzijde op benauwde wijze door een boomcoulisse is afgesloten.

De voorstelling houdt ten nauwste verband met en zal ook wel teruggaan op Goltzius' compositie B. 156. Goltzius zal echter wel evenals Rubens' compositie in het Kaiser Friedrich Museum [1]) teruggaan op die van Cavaliere d'Arpino [2]).

Waar het schilderij ongesigneerd is, zal het moeilijk zijn uit te maken, of wij hier terugvinden het éérste of tweede nummer der schilderijen van het ,,Maekgeschey" van 1656, waarvan het één voorstelde ,,een Androomida met een rijke lijst van P. Wtewael", d.i. dus van den zoon; het ander ,,Noch een Andromada

[1]) Rubens, Klassiker der Kunst, pag. 430.

[2]) Johann Peter Pichler Sculpsit, repr. in: Leishing. Schabkunst Tafel LX. Ook de latere zwartekunstprent van P. Schenk en die van John Smith (Sm. 362) naar M. Lauron, als ook de prent in Gerardi de Lairesse Leodiensis Opus elegantissimum gaan ten slotte hierop terug.

met een houte lijst", van den vader; in elk geval is het waarschijnlijk, dat het kleine paneeltje op koper in breed formaat met dit onderwerp, dat op een veiling in de achttiende eeuw verscheen en sedert is verdwenen, meer van de charme der teekening zal hebben bewaard, dan dit doek met levensgroote figuur, dat zoo het van den vader afkomstig is, wel van omstreeks 1610 zal dateeren.

„De Aanbidding der herders" in de Collectie Diplock te Londen, is een schilderij, welks kwaliteit eveneens niet meer beantwoordt aan zijn afmetingen. Had het kleine schilderij te Weenen (Sch. 9) het karakter van een „Andachtsbild" nog eenigszins weten te bewaren (voorzoover de iconographische traditie der Kerk daartoe ooit aanleiding had gegeven) dan mist men dit karakter ten eenen male op het schilderij te Londen. Sch. XLVII. Pl. XXXII, 2.

Hier zoowel als op het nog grootere doek te Pommersfelden (Sch. 11) is het gewijde onderwerp als een min of meer profane gebeurlijkheid opgevat, waarin alleen nog maar elementen van persoonlijke devotie bij enkele der figuren zijn op te merken. De kerkelijke geest en traditie blijkt geheel en al te zijn afgeloopen wat dan ook bij een professioneel Calvinist geenszins te verwonderen is. Wat is er van de Moeder Gods der Middeleeuwen geworden! het simpelste boerenvrouwtje dat men zich kan denken, terwijl zij haar kind even laat zien aan de vriendelijk belangstellende buren. De kwaliteit der schildering staat bij die van het doek te Pommersfelden verre ten achter, ofschoon het daarmee meer dan met de versie van het Prado (Sch. 15) het genreachtig karakter gemeen heeft.

De niet panchromatisch opgenomen photo doet aan het overigens met zijn vele harde rood en groen vrij grove coloriet toch nog eenig onrecht.

Weliswaar mag men bij een schilder uit deze periode, wien de teekening der figuren steeds meer ter harte was gegaan dan de wijze van schilderen, geen verfijnd coloriet verwachten, vooral niet in een stalscène! Een vergelijking met het coloriet van herberg- en stalscènes van schilders als Brouwer en Van Ostade gaat in het geheel niet op en zou van slecht historisch en aesthetisch inzicht getuigen, omdat hun nimmer de decoratief figurale bewogenheid, doch bovenal de realistische typeering van het voorval boeide, waarmee een realistisch verfijnd coloriet veel eerder gepaard gaat — maar met dat al is de kwaliteit van dit werk in het oeuvre van Wtewael zelf een teleurstelling, juist omdat het karakter der vormen over het algemeen niet meer beantwoordt aan het peil dat Wtewael elders bereikt. Vooral met de groote vrouwefiguur rechts, die zich na de hoffelijke introductie van den voor de kribbe geknielden herder tot Maria wendt, is dit het geval. Hier is het nu inderdaad, alsof haar de kleeren nat aan het lichaam plakken, wat ter karakteriseering van den val der plooien in Wtewaels gewaden reeds meermalen werd opgemerkt. Het is hier echter zoo grof en smakeloos gearrangeerd, dat men waarlijk liever naakte figuren had gezien. Het gênant aspect wordt geenszins gered door het precieus gebaar, waarmee de bovenrok, wordt opgehouden. Een contrapost van zoo decoratieve herkomst hoort trouwens in dit tafreel niet thuis. Ook de hoffelijke kniebuiging van den herder gepaard aan het introduceerend gebaar heeft iets tooneelmatigs, al is zij door de hoofdwending en gelaatsuitdrukking niet zonder geest. De voeten, waaraan met onverbeterlijk Hollandsch realisme het stof van den stalvloer niet is vergeten, zijn

uitermate plomp, zoowel bij deze als de andere figuren — een trek trouwens, die op de schilderijen, zelfs op de oudste, dikwijls, op de teekeningen zelden voorkomt. Vergelijkt men deze herdersfiguur echter met de overeenkomstige te Pommersfelden (Sch. 11), dan voelt men zeer pijnlijk het verschil. Van de overige figuren verdient alleen nog houding en gebaar van de staande vrouw achter de kribbe te worden opgemerkt. Het silhouet der voorwerpen op den voorgrond, dat meer ter afsluiting der leegte aldaar, dan als repoussoir dienst doet, is op gelijke wijze gearrangeerd als op het paneel in het Prado. Het stuk is waarschijnlijk omstreeks dien zelfden tijd (1625) geschilderd. Het is niet gesigneerd en lijkt een haastig werk, misschien op bestelling vervaardigd.

Sch. XLVIII. Pl. XX, 2. „*Mars, Venus en Amor*" uit de Collectie Frau Dr. Betty Kurth te Weenen is een repliek, zoo niet het origineel van het schilderij met ditzelfde onderwerp te Berlijn (Sch. 29). Op dit laatste zijn echter de schaduwpartijen, vooral op het incarnaat, dieper en de uitdrukking op het gelaat van Venus is er minder geconcentreerd dan op het Weensche. In plaats van de zoetelijke, onbepaalde expressie daar, is hier een krachtig zinnelijke intentie tot uitdrukking gebracht op een regelmatig gevormd en kerngezond vrouwelijk gelaat. Hier blijft Wtewael in staat dezelfde weliswaar voluptueuze, maar in haar zinnelijkheid eerlijk overtuigde, natuurlijke uitdrukking te kunnen geven, als van zoo menige vrouwekop door Cornelis van Haarlem bekend is. Het figuurtje van Amor is ontleend aan de prent van Saenredam (B. 57).

Sch. XLIX. Pl. XXXIII. De „*Maaltijd der Goden*" in de Fürstlich Schwarzenberg'sche Galerie te Weenen heeft hetzelfde lot ondergaan als de fraaie teekening met hetzelfde onderwerp te München. Slechts de linkerhelft ervan is intact overgebleven. Gelukkigerwijze kan men zich echter ook hier de rechterhelft gecompleteerd denken, doordat hier dezelfde compositie gegeven is als op de fraaie, groote teekening van het jaar 1622 in het Museum Teyler te Haarlem (T. 3). Het schilderij is echter in dit geval (zoo de overschilderde signatuur en het jaartal nog betrouwbaar te ontcijferen zijn) eerder gemaakt dan de teekening n.l. in 1618 [1]).

De hier door Frimmel geuite veronderstelling aangaande het schilderen naar een „Modelmädchen" hangt wel geheel in de lucht, daar Wtewael zich ten

---

[1]) Dr. O. Benesh was zoo vriendelijk de volgende gegevens te verstrekken: (behalve de in de lijst vermelde gegevens): „Signatur und Datum konnte ich nicht untersuchen. Es ist nur ein Fragment einer Göttermahlzeit, aber ein schöner charakteristischer Witewael. Um eine Kufe lagern ein rötlicher Bacchus, der rosig angehauchte, leise changierende Rückenakt einer schlanken Nymphe mit Füllhorn und Früchten. Ein zinnoberbrauner Satyr hockt auf der Kufe. — Der Tisch mit dem Göttermahl ist im Hintergrund sichtbar. Figuren in Violetrosa und grün sitzen daran. Rechts wurde abgeschnitten. Blau, grau, weiss stehen im Wolkenhimmel, der auch von Göttern belebt wird.

In het „Monatsblatt des Wiener Altertumsvereines Juli, Aug. 1890. S. 37. schrijft Frimmel over dit schilderij: „Hoch interessant ist ein Gemälde von Joachim Uitewael, das Bacchus und Ceres neben anderen Figuren dar- „stellt." (hoch ca. 56, breit 40 c.M. auf Eichenholz). (Deze maten naar schatting opgegeven zijn zeer onnauwkeurig; de juiste geeft Dr. Benesh aan als 57 × 44 c.M.) „Bacchus sitzt links auf einem Fass. Ceres (ein bei Uitewael auch „sonst benütztes Modellmädchen) hat sich vorn auf dem blau-grünen Mantel hingelagert. Ein Penish hat den „Helm des Fasses aufgedreht. Im Hintergrund rechts die Olympischen Götter bei einem Festgelage. Oben in „den Wolken Iupiter und mehrere Amoretten. Im Mittelgrunde links fällt ein knorriger Baum auf. Das bedeutende „Bild zeigt alle bezeichnenden Eigenschaften von Uitewaels Malweise, insbesondere in der rötlichen Färbung der „Strichseite der grösseren Gelenke. Ueberdies finde ich noch die alte echte Bezeichnung. „Io U.wael 1618" (das „grosse Cursive I. ist durch das kleine O gezogen; die Lesung der Jahreszahl ist nicht unbedingt sicher."

Hierbij voegt Dr. Benesh de opmerking: „Bei Gelegenheit einer Restaurierung des Gemäldes ist die Signatur „von einem hypermetropischem Auge übersehen worden, wonach das Bild für einen Rottenhammer erklärt wurde, „Ein dünner neuer Ton ist über die Signatur gestrichen."

allen tijde in staat toont, figuren in alle posen geheel vrij te beheerschen. Hij zou het anders ook niet zonder modellen van Saters ,,Bacchus en andere typen hebben kunnen stellen.

De zeer geacheveerde teekening is dus niet als schets, maar als een kunstwerk op zichzelf bedoeld. Er blijken dan enkele veranderingen in te zijn aangebracht. De slagschaduw door de rots met den boom daarop over den voorgrond geworpen, blijkt een weinig te zijn verlegd. Op het schilderij is de sater nu bijna geheel in die schaduw gehuld. Terwijl deze hier zijn zeer karakteristieken kop met bokkehorens heeft opgeheven om zijn blikken te laten gaan over de schoone lichaamsvormen van Ceres, die hier een doek om de schouders heeft geknoopt, is hij op de teekening met al zijn aandacht bij het aftappen van den wijn. De hazewind, die zich achter hem in het zonlicht koestert, is op de teekening weggelaten en dit is het geval met de minst geslaagde figuur van het schilderij, die van Jupiter in de wolken. Adelaars heeft de schilder blijkbaar niet met eigen oogen aanschouwd, want het symbool van den oppersten God, dat zich tusschen zijn knieën heeft genesteld, berust op geen hoogere ingeving dan de verschijning van een kip.

Ook Iris, op Michelangeleske wijze liggend op den regenboog, ver achter Jupiter, is achterwege gebleven. Het schilderij toont Wtewael op zijn best, zoowel in vormgeving als schildertrant. Hoe ongemeen knap is hier rekening gehouden met de voordeelen van boeiende contrastwerking! Hoe overtuigend glijdt het licht over de figuren van Bacchus en Ceres en welk een dichterlijke stemming blijft er door de raadselachtige reflexlichten hangen in de schaduwpartijen! Stil prijken de bokalen, pronkkannen en goudglanzende schalen in den schaduw op het dressoor. Overal glijdt het oog zonder inspanning langs rustig bewogen contouren.

Van manierisme in lakenden zin kan hier nauwelijks meer sprake zijn. Wat hier aan meerdere gratie dan het dagelijksch leven te zien geeft, aanwezig is, dat is ten volle gerechtvaardigd door de dichterlijke feestdag-stemming, die het onderwerp dicteert, zooals het door innerlijke visie verheven is boven de realistische typeering van het alledaagsche.

Wanneer men met het ter perse leggen van een manuscript niet al te overhaast is, brengt soms het laatste moment verrassingen, die de proef op de som beteekenen. Het Centraal Museum te Utrecht bleek in het bezit te zijn van een photo naar een schilderij van Wtewael, voorstellende „*de Bruiloft van Peleus en Thetis*", **Sch. L.**
waarvan men aldaar thans niet wist, waar het zich tegenwoordig bevindt. Ge- **Pl. XXXIV.**
lukkigerwijze was aanteekening gehouden van maten, volledige signatuur en datum. Vooral de datum is van gewicht, omdat de compositie op onbeteekenende kleinigheden na dezelfde is als die van de teekening in 's Rijks Prentenkabinet (T. 41*a*) en van die te München (T. 41) welke dus thans een vasten datum hebben gekregen. Met het jaartal 1610 blijkt dat wij ons inderdaad bevinden tusschen de composities te Brunswijk van 1602 (Sch. 5) en de laatst besprokene te Weenen van 1618 (Sch. 49) gelijk de stijlanalyse had uitgewezen. Vooral de vergelijking met de meer geacheveerde, doch helaas verminkte teekening te München is

leerzaam, omdat daaruit blijkt, hoezeer het geteekende en het geschilderde effect elkander benaderen. De afmetingen (111 × 170 c.M.) zijn ongewoon groot voor Wtewaels mythologisch genre. Over het coloriet is helaas niets te zeggen voordat het schilderij weer te voorschijn komt uit zijn waarschijnlijk nabijen schuilhoek.

***

Een aantal schilderijen staan op Wtewaels naam, welke niet aan hem toegeschreven mogen worden.

1. De ,,*Aanbidding der Herders*" uit de Collectie Frau Legationsrath Zimmermann-Jaffe te Berlijn, heeft met Wtewaels stijl zeer vele trekken gemeen en herinnert in de compositie eenigszins aan hetzelfde onderwerp te Weenen (Sch. 9). Ook kan niet ontkend worden, dat de wijze, waarop de figuren zich bewegen, bijv. de twee herdersfiguren op den voorgrond, sterk overeenkomt met Wtewaels manier.

Maar alle voor Wtewael zoo karakteristieke kleinere trekken ontbreken: zoo missen de handen overal de noodige actie. Zooals de herder achter Maria staande zijn staf slapjes vasthoudt, komt dit bij Wtewael nimmer voor; zij zouden een klemmende kracht vertoonen tot in de uiterste gewrichten. Ook de zoetelijk glimlachende gezichten zijn bij Wtewael ondenkbaar. De kinderen behoeve men slechts te vergelijken met die van het laatstbesproken schilderij, om te weten, dat zij onmogelijk van Wtewael kunnen zijn. In het algemeen zijn de proporties der figuren ook te gedrongen.

Terwijl de compositie overeenkomt met Wtewaels aanbidding van 1607 komt het motief van het gebonden lam voor de kribbe liggend eerst voor op het schilderij te Madrid van 1625, daarentegen herinnert de verkondiging aan de herders, die men door de open poort ziet, aan Wtewaels zelfde onderwerp te Utrecht van zijn Italiaansche reis dateerend. Deze discrepantie schijnt te duiden op het eclectisch werk van een leerling of navolger, te meer daar de overeenkomst van de ,,Verkondiging aan de herders in het veld op den achtergrond slechts zéér oppervlakkig aan Wtewaels schilderij herinnert en het Bassanokarakter eigenlijk geheel en al verloren is.

Het meest waarschijnlijk lijkt de veronderstelling, dat dit een werk is van Wtewaels oudsten zoon Pieter, die voortdurend omringd door zijns vaders werken uit verschillende perioden genoeg gelegenheid had om zich tot zekere hoogte in te leven in diens stijl en de verschillende motieven ervan te compileeren, zonder zich evenwel de finessen der karakteristiek eigen te kunnen maken.

Het eenigste bezwaar, dat aan dit oordeel in den weg staat is het feit, dat de maten: 0,62 × 0,99 M. zuiver overeenstemmen met die van Sch. No. 12 uit de veiling J. C. Martens 1759. ,,Een geboorte van Christus", zeer uitvoerig en vol gevoel door Joachim Uytewael hoog 2 voet 2 duim ,,breet 3 voet en 6 duim". Waar echter in de opeenvolging der inventarissen van Wtewaels nazaten de namen van vader en zoon nog al eens verwisseld worden, is deze mogelijkheid ook bij eene zoo late inventaris geenszins uitgesloten.

De beide door Wurzbach geciteerde schilderijen in het Museum te Stockholm hebben met Wtewael hoegenaamd niets gemeen. Zij zijn alleen interessant om met Wtewaels werk te worden vergeleken, om te leeren zien welk een afstand er tusschen gelijktijdige kunstenaars kon bestaan uit een oogpunt van compositie, van figurale houding en van anatomische kennis.

„*Het Oordeel van Parijs*" is geschilderd op paneel, bestaande uit vier of vijf II. verticaal aaneengevoegde planken.

Op elk dier planken komt een staande figuur voor, die de plank van onder tot boven beslaat; en dus bijna als in het gelid geschaard, pal naast elkaar staan. In het midden zit Mercurius afgewend, zijn staf houdt hij met een levenlooze arm, zooals Scorel die op zijn niet naar het leven geportretteerde figuren componeerde. Bij de gebeurtenis schijnt hij niet geinteresseerd te zijn.

De vrouwenfiguren, merkwaardig misteekend, doen denken aan gummispeelgoedpoppen. Anatomisch onjuist en oninteressant, schijnen zij uit een gebrekkig voorstellingsvermogen met groote moeite te zijn voortgebracht. Zij zijn kennelijke producten van den z.g. „deegstijl" der tweede school van *Fontainebleau*, te vergelijken met de „Diane chasseresse" in het Louvre maar daarvan alle toch altijd nog Fransche charme ten eenenmale missend. Is het dus van te voren al waarschijnlijk, dat men hier met het werk van een leerling uit de school van Frans Floris te doen heeft, de auteur ervan is nog te achterhalen, want in 1609 heeft W. Swanenburg het nog waardig gekeurd er naar te graveeren er bij vermeldend: M. van Mierevelt invenit 1588 [1]). Het werk is dus gelijktijdig met Wtewaels „Zondvloed" te Berlijn, maar hoe geheel anders zijn hier de figuren. In verband met het hieronder aangehaalde citaat van Carel van Mander, dat aan diens leven van van Miereveldt is ontleend, geeft dit schilderij veel te denken omtrent de goede redenen, waarom van Miereveldt zich op den „zijdweg" van de portretkunst heeft begeven.

Ook het andere door Wurzbach vermelde schilderij te Stockholm: „*Venus* III. *omgeven door Amoretten*" staat even ver van Wtewael's stijl. Het is eveneens op verticale planken geschilderd, vertoont eveneens een reeks van thans niet meer even groote figuren op den voorgrond. Daar stijl en kwaliteit overeenkomen met het vorige schilderij is de attributie aan van Miereveldt niet al te gewaagd.

De verre afkomst van Parmeggianino wordt geboekstaafd door de aanwezigheid van de hier door zijn stijfheid wel tot karikatuur geworden boogsnijdenden Amor. Zelfs de bij Parmeggianino reeds om hun onverdraaglijke erotiek zoo hinderlijke beide putti ontbreken hier niet in nieuwe redactie en geven ditmaal terecht Venus aanleiding om tusschen beide te komen.

De „*Ecce Homo*" van de Collectie Glitza te Hamburg[2]) heeft onder zijn tal- IV. rijke figuren er slechts een, die toevallig aan Wtewael herinnert, n.l. de man op den voorgrond, die het kruis komt aandragen; zoowel in houding als in door-

---

[1]) In vier gravures elk der hoofdfiguren plank voor plank behandelend.
Zij beleefden zelfs nog twee uitgaven, de eerste door J. Jansen, de tweede door G. Valck.

[2]) Katalogus 1896 van Dr. Hofstede de Groot. No. 106, later veiling Rosenberg, Frankfurt am Main 25 October 1922. Hoog 100 cM. Breed 189 c.M.

werking zou men dien voor werk van Wtewael kunnen houden. Maar zijn handen zijn wederom niet actief genoeg, noch die van alle andere figuren, die voor Wtewael veel te gedrongen van proportie, noch in type, noch in kleedij, noch in gedragingen met zijn stijl overeenstemmen. Compositie, atmospheer en figuren herinneren aan *Duitsch* werk uit het begin van de zestiende eeuw, als Barthel Behams Auffindung des Kreuzes van 1530 in de Pinakothiek te München. Mogelijkerwijze heeft Goltzius, die dikwijls neiging toont tot ontleeningen aan vroegere meesters, ook aan die van de Duitsche school, motieven aan Beham ontleend voor zijn prent B 34, waarnaar dit schilderij is gemaakt, evenwel zóó, dat de heele compositie, in den breede is uiteengerukt. Een preciese navolging van deze prent op een schilderij te Palermo.

V. Het ,,*Oordeel van Paris*'' dat op de Veiling Helbig te München [1]) als Wtewael ging, zou men anderhalve eeuw geantedateerd kunnen wanen, als men het vergelijkt met het ,,Oordeel van Paris'' van Balthasar Beschey (1708—1776) te Würzburg [2]).

Zooveel is Wtewael zijn tijd niet vooruit geweest, al zijn zijne figuren aanmerkelijk beter en zijne composities zooveel geestiger dan die van dit schilderij.

Klaarblijkelijk heeft echter Bescheij hier Wtewaels tijdgenoot Hans van Achen nagevolgd. Diens compositie door Raphael Sadeler gegraveerd in 1589 (Nagler 122) vertoont slechts geringe verschillen hiermede vergeleken.

Het schilderij, waarnaar deze prent is gegraveerd, bevindt zich in het bezit van Mr. W. F. van Leeuwen te Amsterdam, copieën te Stockholm en te Graz (Johanneum) (R. Peltzer over H. v. Achen in het Oostenr. Jaarboek XXX pag. 160. Repr. in W. Suida: Oesterr. Kunstschätze Tafel. 41.

VI. Ook het *Bacchusfeest*, dat op de Veiling Lepke te Berlijn [3]) voor werk van Wtewael doorging, is niet van hem afkomstig. Zijn de figuren al zeer veel beter dan die van van Miereveldt en van Achen, toch staan zij niet op de hoogte van die van Bloemaert en Wtewael. Klaarblijkelijk is dit het werk van een uitlooper van hun kunst uit de zeventiende eeuw. De naam die er het meest voor in aanmerking komt is die van Mozes van Uytenbroeck, wiens ,,Bacchuszug'' uit de Sammlung Matsvansky te Weenen of wiens ,,Bacchusfeest'' te Brunswijk men vergelijke met dit schilderij.

VII. *De tocht van de Israelieten door de Roode Zee*, in het bezit van Graf Holstein, Holsteinborg, Själand is zeker niet van Wtewael en het zal niet makkelijk zijn er onder de kleinere meesters een naam voor aan te geven.

VIII. De *Prediking van Johannes den Dooper* in het Amalienstift te Dessau [4]) is volgens het oordeel van Dr. Friedländer niet van Wtewael, maar moet later werk van de zeventiende eeuw zijn. Het oordeel van een zoo goed kenner moge tot nader onderzoek blijven gelden.

IX. *De Wedstrijd tusschen Apollo en Pan* in het Museum te Schleissheim [5]) weife-

[1]) Veiling van 14 October 1907 No. 158. Op hout. H. 53 Br. 68 c.M. in zwarte lijst.

[2]) Katalog No. 29. Gereproduceerd in: Bassermann. Jordan: Unveröffentlichte Gemälde Alter Meister im Bezitze des Bayerischen Staates. Tafel XXXII.

[3]) Veiling van 11 December 1900 No. 45. Joachim Uitenwael 1566—1626 (sic.!) Bacchusfest Reiche composition, brilliant im Farbe und Ausführung auf Kupfer H. 33 c.M. Br. 43 c.M.

[4]) Catalogus 1877.

[5]) Catalogus 1914 No. 3939 H. 0,40 Br. 1,32.

lend aan Spranger toegeschreven, door Diez[1]) veronderstellenderwijze aan Wtewael, is zeker niet van den laatste. Onder de Muzen ter linkerzijde komen er eenige voor die herinneren aan de vrouwelijke figuren links op het Oordeel van Paris in de Collectie R. Davies[2]).

,,*Suzanna en de beide ouden*'' in het Rijks Museum te Amsterdam terecht toegeschreven aan De Clerck heeft Dr. C. Hofstede de Groot[3]) aan Wtewael willen geven op grond van het coloriet. Dit stijlcriterium is echter niet afdoende. X.

De figuren zijn Wtewael, geheel vreemd, zoowel in type als in actie. Ook het geduldig geschilderde loover en de rozen zijn zeker niet bij hem thuis.

Er ligt evenwel in deze attributie een juiste erkenning van zekere verwantschap tusschen de Clercks en Wtewaels picturalen stijl.

De ,,*Groentevrouw*'' in het Museum te Würzburg (waarvan een repliek te Dresden), kwam reeds ter sprake bij de bespreking van Sch. 39. Het komt in maten overeen met een aan Wtewael toegeschreven ongenummerd schilderij op de Veiling Mr. C. Groeninx van Zoelen, te Rotterdam 25 Juni 1800, op doek, hoog 59, breed 82 duim, aan Cramer fl. 25.—. Indien dit inderdaad een der genoemde schilderijen is, dan is de verkeerde attributie reeds van Hollandsche herkomst. XI.

B. DE TEEKENINGEN.

Waar de echtheid van de signatuur van teekeningen zoo moeilijk is te controleeren en gedateerde teekeningen zoo uiterst schaarsch zijn, loont het de moeite niet om de tijdsvolgorde te verbreken ten bate van de verschillende graden van zekerheid der toeschrijving.[4]) De hier voorgestelde tijdsvolgorde is natuurlijk slechts hypothetisch, al is zij zooveel mogelijk geadstrueerd.

Reeds zijn bij de bespreking van de schilderijen verschillende daarbij behoorende teekeningen ter sprake gekomen; zij worden hier slechts volledigheidshalve genoemd, voorzoover zij in andere opzichten geen verdere bespreking van noode hebben. Zoo zijn de teekeningen, welke hier beschouwd worden als te behooren tot de vroegste producten van Wtewaels pen, reeds beschreven bij de bespreking van de ,,Zondvloed'' (Sch. 33.) Het zijn de teekeningen T. 14, 18, 20,. Indien de veronderstelling juist is, dan is het nochthans niet mogelijk een exact jaartal aan te geven, waarin deze teekeningen gemaakt zijn. Zoo is het niet uitgesloten, dat er tusschen de drie teekeningen, die op de ,,Zondvloed'' betrekking hebben verscheiden jaren verloopen zijn. Met name tusschen de twee, die met het schilderij het meest verschillen in compositie, is dit waarschijnlijk. Terwijl toch de tweede voorteekening reeds een zekere routine verraadt, lijkt de éérste met de zorgvuldigheid van een beginneling te zijn uitgewerkt en voltooid. Niettemin toonen ook deze eerste producten reeds een zekere mate van bedrevenheid in de vrije beweging der T. 14, 18, 20. Pl. XXII en XXIII.

[1]) Diez: Jahrb. d. Kl. Samml. d. A. H. K. XXVIII 134. Aan het slot van dit opstel is een kleine reproductie van dit schilderij geplaatst.
[2]) Zie boven pag. 92.
[3]) Dr. C. Hofstede de Groot in Oud Holland 1899 (17) pag. 169.
[4]) In de lijst der teekeningen is echter hetzelfde systeem gehouden als in die der schilderijen.

figuren, die ofschoon de latere energie er nog aan ontbreekt, toch bij de meeste Noord-Nederlandsche meesters der voorafgaande periode vergeefs gezocht wordt. Maar terwijl het ornamentaal systeem hier reeds is ontleend aan de steeds min of meer ornamentale tapijt- en glasschilderkunst, ontbreekt aan deze figuren nog de eigen ornamentale stijl. Bij de uitbeelding is de schilder nog geheel verdiept in het onderwerp en verhoudt zich zoo objectief als later nooit meer.

T. 15. Pl. XLIV, 1. T. 16. Pl. XLV, 1. De eerste sporen van eigen ornamentaal gevoel zijn misschien te vinden in de ongeveer gelijktijdige teekening van „*de Gouden Eeuw*" te München, waar bijv. het kleine figuurtje rechts beneden, dat terugkeert op de „*Venus Bacchus en Ceres*" niet meer alleen uit het onderwerp geinspireerd is. Op de laatste teekening is het streven naar ornamentaal effect reeds zeer duidelijk in alle figuren. Wat in „de Gouden Eeuw" nauwelijks stijlvolle poëzie was, is hier reeds tot poetische stijl geworden.

T. 17. Pl. XLIV, 2. De studie voor twee *naakte vrouwguren* te München beoogt reeds niets anders dan zich in dezen stijl te bekwamen.

De fraaie teekening met „*de Gouden Eeuw*" te London, die reeds bleek met de Münchensche teekening van hetzelfde onderwerp (T. 15) samen te hangen, onderscheidt zich van deze door het meer uitgesproken ornamentaal streven. Om deze reden, als ook om de meer volmaakte lichaamsvormen, die bovendien zooveel slanker zijn, zou deze teekening van eenigszins lateren tijd moeten wezen, indien men met zekerheid mocht aannemen, dat deze teekening inderdaad van Wtewael afkomstig is. Daarvoor wijken nu de figuren en ook het fraaie landschap wel wat veel af van de van elders bekende typeering. Inderdaad bleek er hierboven een goede reden te bestaan om aan de Engelsche attributie te twijfelen en de teekening op naam van Goltzius te brengen. Hieruit zou dan blijken, dat Wtewael, toen hij op jeugdigen leeftijd de dartele figuren der Gouden Eeuw van de teekening te München maakte in navolging van de prent naar Goltzius' teekening nog weinig oog had voor de ornamentale houdingen van diens figuren.

Niet minder verrassend bleken eenige teekeningen van soms vrij sterk afwijkenden stijl uit de nu volgende periode, die echter alle met andere voorbeelden van elders te vergelijken bleken, zonder dat het waarschijnlijk kon heeten, dat de reeds bestaande attributies aan Wtewael elkander hadden geinfluenceerd.

T. 22. Pl. XLV, 2. Het rondeel met de „*Godenmaaltijd*" te Dresden, met een ongetwijfeld latere signatuur, waarvan een repliek, aan Spranger toegeschreven, in 's Rijks Prentenkabinet (waarvoor echter onlangs ook reeds de naam van Wtewael is voorgesteld door O. Benesh) toont een aanmerkelijk vlotteren, maar ook minder verzorgden stijl. Fijnere details zijn weggelaten of slechts oppervlakkig aangeduid.

Moge dit deels door het grootere aantal figuren bij kleiner formaat zijn te verklaren, deels uit de veronderstelling, dat wellicht niet meer beoogd was, dan een vlugge schets, niet te ontkennen is, dat de proporties der figuren langer zijn, en dat het eenige figuurmotief, dat later terugkeert, de over zijn koelvat voorovergebogen mannenfiguur is, een figuur die echter ook voorkomt op Teekening No. 5088 van het Louvre, aldaar aan Spranger toegeschreven, doch ongetwijfeld van Bloemaert afkomstig, daar zij de schets is voor diens gesigneerde en gedateerde schilderij in de collectie Glaser te Berlijn. De toeschrijving van

het Godenmaal aan Wtewael krijgt echter eenige bewijskracht door teekening T. 23.
No. 2440 van 's R. P. K., een rondeel met de ,,*Geschiedenis van Diana en Calisto.*" Pl. XLV, 3.
Ook hier de zeer lang gerekte figuren en de oppervlakkige details. Desondanks is echter de zittende nymph rechts geheel overtuigend en zoo zijn de hazewinden De signatuur wijkt zoowel in lettertype als orthrographie van de gebruikelijke af.

De teekening met ,,*het Oordeel van Paris*" te Brunswijk kwam hierboven bij T. 24.
de bespreking van Sch. 34, reeds ter sprake. De argumenten voor en tegen de Pl. XLVII,
attributie aan Wtewael werden, wat de figuren aangaat, toen reeds genoemd. 1.
Als zij inderdaad van Wtewael is, dan moet zij wel in omstreeks denzelfden tijd als T. 23 worden gedateerd. n.l. vóór de reis naar Italië. Het zijn dezelfde lange figuren, welker koppen op dezelfde summiere wijze zijn aangeduid, gelijk later, bijv. op de hiermede te vergelijken teekening T. 44, nooit meer. Maar de lijnen, zijn minder pittig geschreven dan die van T. 23, en de binnenteekening doet meer aan Bloemaert (aan wien de teekening te Brunswijk ook is toegeschreven) denken dan aan Wtewael. Haar echter definitief aan Bloemaert toe te schrijven verbiedt het voorkomen van motieven, die pas later bij Wtewael voorkomen, voor dezen zeer typisch, voor Bloemaert daarentegen geheel vreemd zijn.

Op de achterkant van teekening T. 23 bevindt zich een schets van een zittenden, op zijn trommel leunenden ,,*trommelslager*", welke men zonder meer T. 25.
zeker niet aan dezelfde hand zou durven toeschrijven. Hier een geacheveerde, Pl. XLVII,
drukke stijl met krullige belijning, zoodat het den schijn heeft, of de figuur geheel in zeemleerenlappen ware gehuld; een stijl, die in de ,,Diana en Calisto" alleen in de foliatuur, in de figuren echter nauwelijks te ontdekken is. Toch is deze teekening van Wtewaels hand, want in het Louvre bevindt zich een teekening met de ,,*Aanbidding der drie Koningen*" (Louvre No. 19163) in een stijl, T. 26.
die onmiskenbaar dezelfde is, aan Wtewael toegeschreven. Pl. XLVIII, 1.

Waar moeilijk valt aan te nemen, dat deze toeschrijving berust op de overeenkomst in stijl met den ,,Trommelslager", en een dergelijke zeer onrustige, maar zeer ornamentale teekenstijl van Wtewael overigens onbekend is, moet men aannemen, dat zij op grond van oude traditie berust. Er is hier echter meer aan te brengen: men denke zich in plaats van Maria met het Kind de naaktfiguur van Suzanna en men heeft, wat de twee figuren achter haar betreft, dezelfde situatie als op de teekening met dit onderwerp te Brunswijk, (T. 44) welke reeds eerder bleek terecht aan Wtewael te zijn toegeschreven.

De plooien van Maria's rok zijn verder zeer typisch voor Wtewaels zittende figuren. De voor het stijlgevoel typische eigenaardigheid om bij het terzijde gestelde been de tweede teen uitermate lang te teekenen, keert op vele andere teekeningen, o.a. op de tweede en derde schets voor de ,,Zondvloed" terug.

De zware, in tegenstelling met de figuren, zeer rechtlijnige zuil met stylobaat ter rechterzijde, keert ter linkerzijde weer op de teekening met ,,de *Aanbidding der Drie Koningen*" in het Museum Boymans te Rotterdam, de tweede en laatste T. 13.
keer dat Wtewael dit onderwerp in beeld heeft gebracht. Het is leerzaam de Pl. XLIII.
beide zeer fraaie, maar zoozeer verschillende teekeningen te vergelijken. De vroege teekening heeft een streng lineair karakter, dat nergens ten gunste van het lichteffect wordt opgeofferd, ook al zijn er gewasschcn en gearceerde scha-

duwen. Blijkbaar heerscht een angstvallig streven, om nergens een langzame sluike lijn, die in dit verband vervelend zou zijn, toe te laten. De schijnbaar wilde warreling van lijnen, in welbewuste tegenstelling met de rechtlijnige architectuur, vormt een karakteristieken eigen stijl, die, waren figuren en architectuur in wezen niet zoo grondig in de Renaissance geschoold, men allicht voor laat Gothisch zou kunnen houden.

De compositie is, vergeleken met die van de Rotterdamsche teekening, zeer gedrongen; maar zij ziet ondanks de schijnbaar grillige warreling van lijnen zeer goed in elkaar. en men zal niet licht andere teekeningen kunnen aanwijzen, waar met zóó weinig tebaat genomen lichteffect de onderlinge verhoudingen in een groep figuren, die alle reeds gecompliceerde lichaamswendingen vertoonen, zoo overtuigend is aangeduid met lineaire middelen, die terwille van een ornamentaal effect zoozeer lijken te hebben opgeofferd wat dienstig is voor plastische groepeering.

In tijdsvolgorde ongeveer midden tusschen de twee ,,Drie Koningen" teekeningen, toont de ,,Suzanna"-teekening te Dresden (T. 44) een veel krachtiger lichteffect ,doch een weliswaar nog steeds markante, maar toch geenszins zoo warrelige belijning.

De Rotterdamsche ,,Drie Koningen" is echter bijna geheel een lichtstudie geworden, waarin van de plastische groepeering reeds zeer veel is opgeofferd.

De belijning is daar, waar zij door het hooge licht wordt aangepakt, dikwijls zeer vaag en het gewasschen, schilderachtig effect begint te overheerschen.

Het vrije, van links binnenstroomende, door donkere zuilfragmenten nog gereleveerde licht valt op een in den breede uitgebouwde, voor bouwvallige architectuur opgestelde groep, die zijn hulde bewijst aan Maria, met haar Kind op een bank gezeten, waar Jozef groetend voor staat. Het gezelschap is zooeven gearriveerd, wat blijkt uit den wiegenden gang van de beide slanke hazewinden. De drie koningen hebben zich reeds ongesteld, fraai gestileerde figuren, die in het volle licht, dat zij schijnen mee te brengen, treffend uitkomen tegen de donkere architectuur. Vraagt men zich echter af, hoe er tusschen de bank, waarop Maria zit en de muur daarachter nog zooveel ruimte over blijven kan, dat er nog twee figuren achter elkaar achter kunnen staan, dan wordt dit niet geheel duidelijk. Toch geeft de compositie den indruk van veel losser te zijn geworden, zoodat zij zich laat vergelijken met die van Veronese. Daarbij vergeleken is de Louvre-teekening nog in den trant van het Quattrocento.

Een dergelijk onderscheid is merkwaardig genoeg om er even bij stil te staan. Eerst op vijftig jarigen leeftijd heeft Wtewael zich ontwikkeld tot het standpunt waarmede hij dertig jaar te vroeg in Italië had kennis gemaakt. Toentertijde was zijn penseel vaardig genoeg gebleken om een uiterlijke overeenkomst met de kunst der Bassani te bereiken, maar eigenlijk was hij er nog lang niet rijp voor en weldra liet hij de manier van Bassano dan ook weer varen. Zoo groote innerlijke afstand als er tusschen het ontwikkelingsstadium, dat hij thuis had bereikt en dat der Bassani bestond, liet zich niet ineens overbruggen. De tusschenliggende ontwikkelingsstadia, die de Renaisance doorloopen had, moest toch ook Wtewael als leerling wederom doormaken, zij het dan ook in sneller tempo.

Hij toch was reeds in de gelegenheid geweest van de kunst van het Quattro — en Cinquecento kennis te nemen, zij het verder natuurlijk ook geenszins zoo veelzijdig als de Renaissacne in haar geheele ontplooiïng was geweest. Op veertig-jarigen leeftijd zagen wij hem in zijn St. Sebastiaan stilstaan bij het probleem, dat Lionardo een eeuw tevoren zich had gesteld in diens H. Hieronymus; op vijftig-jarigen leeftijd toont hij een compositieschema in den geest van Veronese; op zestig-jarigen leeftijd is hij toe aan het Barok.

Ofschoon het rondeel met „Diana en Callisto" en de teekening van den „Trommelslager" op de keerzijden van hetzelfde vlad voorkomen, behoeven zij niet gelijktijdig te zijn. Waar er echter tot dusver behalve de „Drie Koningen" van het Louvre geen ander vergelijkingsmateriaal voorhanden is, daar zijn ook niet afdoende overwegingen om te concludeeren, hoevele jaren er eventueel tusschen beide teekenstijlen van het Amsterdamsche blad verloopen zijn en op welke wijze de stijl van de „Drie Koningen" in den ontwikkelingsgang is in te voegen.

Het teekenmateriaal waarmee deze niet zwellende lijnen zijn getrokken kan zijn invloed hebben doen gelden en van de nu volgende teekeningen zijn het zeker degene, die in dezelfde techniek zijn uitgevoerd, die den stijl van de „Drie-Koningen" nog het meest nabij komen. Het zijn de derde teekening voor het „Zondvloed"-schilderij (T. 20) en No. 20477 van het Louvre, beide vluchtige **T. 21.**
schetsen hierboven reeds genoemd. Waar elders echter in dezen stijl met de pen **Pl. XLVI, 1.**
wordt gewerkt en dus *getailleerde* lijnen ontstaan, daar wordt het aspect van de teekening er soms sterk door gewijzigd.

Wtewaels knuistige hand blijkt er de veder dikwijls krachtig aan te drukken, in tegenstelling met Bloemaert, die een vrijwel egale lange soepele lijn schrijft. Zijn Wtewaels teekeningen zeer vluchtig neer gekrabbeld, dan ontstaat soms een puntig uitgehaald lijnverloop, dat in zijn geheel aan de structuur van ijskegels doet denken, zooals op de reeds besproken teekening No. 21687 van het Louvre **T. 27 en 28.**
en een daarmee ten nauwste verwante teekening te Berlijn. Slechts weinig ge- **Pl. XLIX.**
acheveerder zijn de eveneens reeds besproken teekening der Collectie Gurlitt en de tweede teekening voor het „Zondvloed"-schilderij. (T. 18) Breukig wilde **T. 19.**
lijnen komen hierin niet meer voor, maar om zich te overtuigen dat dit nochthans dezelfde hand is als die van de beide vorige teekeningen, vergelijke men slechts de vrouwenfiguur uiterst rechts op de laatste, met de in het midden hooggezeten vrouwenfiguur op de eerste dezer vier teekeningen. De met één pennehaal verbonden wenkbrauwen en oogen komt op beide teekeningen voor; terwijl de lange grijpende tweede teen reeds van de „Drie Koningen" uit het Louvre bekend was. Gelijksoortige teekeningen zijn ook het aan Spranger toegeschreven rondeel in het Ashmolean Museum te Oxford met een voorstelling van „*Pan* **T. 29.**
en Syrinx", waarvan een grovere, aan Goltzius toegeschreven repliek voorkomt in de collectie Gurlitt en de reeds besproken teekening met de „*Ontvoering van* **T. 4.**
Europa" in de collectie Sir Robert Witt, welke eenige overeenkomst vertoont met Goltzius prent B. pag. 108 No. 20.

Zorgzaam voltooide teekeningen in dezen stijl zijn de reeds genoemde Teekening No. 5317 van het Louvre met de „*Prediking van Johannes den Dooper*" (in het **T. 30.**
Louvre genoemd: „une halte de chasse".) en het onverklaarbaar onderwerp met **Pl. XLVIII.**

T. 31. een „*menigte liggende, zittende en staande figuren in een woud,*" beide zeer fraaie,
Pl. L, 1. de laatste vooral een zeer ornamentale teekening. De boomslag op deze laatste teekening is wat regelmatiger en rustiger dan op de eerste, doch er is een merkwaardige overeenstemming in de wijze, waarop de vele kleine figuurtjes op den achtergrond met een enkel oogvormig pennehaaltje zijn aangegeven. Van deze laatste teekening bestaat een voorafgaande schets in het bezit van den schrijver, die alleen de groote figuren op den voorgrond vertoont, zonder aanduiding van geboomte of achtergrondfiguren; de uiterst rechts half zichtbare figuur komt op deze schets echter geheel voor. De pennehalen van deze schets zijn aanmerkelijk korter, veerkrachtiger en getailleerder dan die van de volledige teekening. Slechts hier komen zij overeen met die van T. 27., niet echter op de volledige teekening. Deze heeft een bedachtzamer, gaver lijnverloop. Of dit nu te verklaren is uit de meer tot rust gekomen stemming tijdens de herhaling, waarbij het karakter van „prime sautier" verloren gaat — of dat men aan een andere hand moet denken, daarvoor mogen de volgende overwegingen dienen, zonder dat een beslissing gewaagd wordt aleer meerdere gegevens ten dienste staan. De groote figuur rechts met langen mantel en breeden hoed komt bijna geheel overeen met een der figuren op Mathams gravure naar Bloemaert (B. 67).

Het gebaar naar rechts van de groote zittende vrouwefiguur links is eerder typisch voor Bloemaert, dan voor Wtewael. Op de voltooide schets is deze arm evenals die van den naakten grijsaard achter haar te lang. Zulke fouten zijn bij Bloemaert niet goed denkbaar, wel echter bij een copiïst. Ware echter omgekeerd de schets een copie naar het origineel van de teekening, dan zouden hierin correcturen op de fouten der teekening zijn aangebracht. Van een copiïst zou men verder nauwelijks een zooveel pittiger, origineeler belijning verwachten dan het voorbeeld der volledige teekening te zien heeft. Daar staat echter weer tegenover, dat de schets onvoltooid is en de volledige teekening een achtergrond heeft, die geheel in overeenstemming is met den voorgrond.

Daarbij komt tenslotte, dat het Kupferstichkabinett te Berlijn een andere aan Spranger toegeschreven teekening bezit, die onmiskenbaar samenhangt
T. 32. met de vorige volledige teekening. Zij stelt voor „*het Oordeel van Tmolus*" en
Pl. L, 2. vertoont een aantal groote zittende mannen en staande vrouwen in twee naar elkaar toegewende groepen links en rechts verdeeld. Achter hen verheffen zich boomstammen met een bladerdak, dat in zijn belijning een treffende gelijkenis vertoont met dat van de vorige teekening; ook de schaduw op de stammen met verticale paralelle lijnen komt hier weer voor. Het is zeer de vraag of men aan Spranger, wiens werk steeds zeer arm is aan vegetatie en aan alle aan de natuur ontleende gegevens, een dergelijke vlotte weergave van geboomte mag toeschrijven; Bloemaert zou daarvoor zeker wel in aanmerking komen. Bij Wtewael komt ze echter precies zooals hier beschreven voor op T. 40, eenigszins zoo op T. 30. De figuren toonen ook hier weer gebaren in den breede en deze lange ledematen zijn scherp, doch ononderbroken omlijnd. Nergens de krachtige, pittige pennehalen van de schets. Eerder herinnert deze belijning aan die van T. 18.

Pl. LXVI. Evenzeer komt zij echter overeen met die van Sprangers groote „Godenmaal" in 's Rijks Prentenkabinet. De houdingen der figuren kunnen zoowel bij Spranger

als bij Wtewael voorkomen, b.v. op diens schilderijtjes te Dresden en te Schleissheim (bijv. die van den faun met de syrinx.)

Men ziet: de argumenten zijn nog al te zeer in strijd met elkaar om vooralsnog een beslissing te gedoogen. Voor motieven als die van de faunen is Sprangers gevende rol buiten twijfel, andere motieven zijn in Bloemaerts erkende oeuvre aan te wijzen; vele figuren als die van de naakte liggende mannen zijn echter niet minder karakteristiek voor Wtewael en dien veerende pen kan men, althans in de schets, alleen voor hem reserveeren. Dezelfde sterk getailleerde golvende pennelijn is ook toegepast op de prachtige, helaas sterk geschonden teekening te Brunswijk, waarvan te Dresden een copie bestaat, voorstellende *,,Jupiter en Jo, Juno en Argus"*. Dat de teekening te Dresden slechts een copie is, blijkt wel uit het veranderd, veel minder zwellend en slinkend karakter der lijnen, uit de verkeerd geinterpreteerde physionomie van Jo, die terwijl Jupiter zijn begeerige oogen op haar schoone lichaam gevestigd heeft, onder schijnbaar beklag haar minnaar uit de ooghoeken gadeslaat in plaats van pathetisch omhoog te zien. Ook zou de besnoeiïng van de copie zijn oorzaak wel eens kunnen hebben gehad in het ontbreken der afgescheurde gedeelten van het origineel. Dat een andere teekening te Dresden, aldaar aan Bloemaert toegeschreven, doch ongetwijfeld van Wtewael afkomstig, wellicht een copie van dezelfde hand naar een onbekend origineel zou zijn, is niet onwaarschijnlijk, althans de beide Dresdensche teekeningen hebben hetzelfde lineair karakter. Het onderwerp is *,,Jezus en de Samaritaansche."* Het profil perdu van de laatste schijnt niet geheel tot zijn recht te zijn gekomen en Jezus' gelaat heeft er dezelfde leege uitdrukking gekregen als die van Jupiter op de andere teekening, wat op het Brunswijksche origineel geenszins het geval was.

T. 33. Pl. LI, 1.

T. 34. Pl. LI, 2.

Wellicht behoort teekening No. 1011 van de Graphische Sammlung te München, *,,Jupiter en Danae"*, aldaar ten spijt van de op de keerzijde tweemaal vermelde naam van Spranger terecht aan Wtewael toegekend, tot dezelfde serie van illustraties der metamorphosen als de Jupiter en Jo te Brunswijk. Danae en Jo toonen hetzelfde typen. Het interieur, de positie van het ledikant met de baldakijn en de tafel met sierkan keeren later terug op het schilderijtje met ,,Mars, Venus en Vulcanus" in het Mauritshuis. De stoel en het doorzicht op het trappenhuis ontbreken daar echter.

T. 35. Pl. LI, 3.

Vergeleken hiermede lijkt de *,,Jupiter en Danae"* te Göttingen, aldaar aan Wtewael of Spranger toegeschreven, maar die toch wel eerder zoo niet aan Bloemaert, dan aan den eersten moet worden toegekend, een ietwat vroeger type, overeenkomend met dat van de tweede teekening voor de ,,Zondvloed", te representeeren. Van een interieur is hier nog een sprake.

T. 36. Pl. LII, 1.

Dit is echter wel het geval op de *,,Annunciatie"* te Parijs. Louvre No. 5278 de aan Wtewael toegeschreven repliek van een origineel, dat misschien terug te vinden is in een ander exemplaar, weinig beter, van dezelfde compositie in het Prentenkabinet te Leiden, aldaar aan Bloemaert toegeschreven. Het is blijkbaar een product van de korte periode, waarin Wtewael en Bloemaert eenige overeenkomst vertoonen en beide ook het meest aan Spranger herinneren.

T. 37. Pl. LII, 2.

Een hieraan sterk herinnerende compositie van Bloemaert in de collectie

Sir Robert Witt van het jaar 1599, door de Gheyn gegraveerd.[1]) toont echter veel overtuigender dan deze teekening het karakter van Bloemaert. De wat huiselijke trek van de uitgeschopte muiltjes en het werkmandje op de Louvre-teekening is eerder aan Wtewael dan aan Bloemaert eigen; zoo ook de oratorische houding van de Maagd. De plooien van haar rok vergelijke men met die van de ,,Drie Koningen" in het Louvre en met de rok van Christus op de teekening te Dresden met ,,Christus en de Samaritaansche." De beide teekeningen met

T. 5 en 6. Pl. XXXVIII. ,,*Mercurius en Argus*" te Göttingen, waarvan een gesigneerd, zijn weer geheel in den trant van de metamorphosen-cyclus. Ongetwijfeld houden zij verband met elkaar en waarschijnlijk in dien zin, dat de langwerpige, tweemaal gesigneerde teekening een herziening van de compositie der andere beoogt te zijn. Dezelfde slapende hond, die eerst achter Argus lag, is op de latere teekening tusschen beide figuren in gelegd. Alleen de latere teekening is met wit opgehaald: wat tot dusver nog met geen der andere teekeningen het geval was en later regel wordt.

De oudste dezer beide teekeningen is dus waarschijnlijk het vervolg van de geschiedenis van ,,Jupiter en Jo."

Een zekere overeenkomst in compositie is te constateeren met Goltzius' prent B. pag. 105 No. 17.

T. 1. Pl. XXXVI. De teekening met ,,*de Gouden Eeuw*" te Dresden[2]) reeds vroeger ter sprake gekomen, toont in het paar onder het tentdak links haar verband met de ,,Jupiter en Jo."

De fraaie teekening is nog niet met wit gerehausseerd. Toch moet ze later zijn ontstaan dan de metamorphosen-illustraties, want de figuren hebben hier alle hoekigheid verloren, en vertoonen de voor later zoo typische ronde, soepele lichaamsvormen en de eigenaardig zijwaarts duikende beweging kondigt zich aan in de figuur van den linkerbenedenhoek.

Wat de compositie betreft, is dit de eerste teekening, waar voor het eerst en dan nog wel gecombineerd, twee factoren optreden, die uit latere schilderijen bekend zijn, n.l. de van links dwars door de compositie over de figuurgroepeering geworpen slagschaduw en het systeem der twee scopi, dat hier al zeer gelukkig is toegepast. De onderteekening en het jaartal, die men nog al eens geciteerd vindt ter vergelijking met andere teekeningen, wekken gegrond wantrouwen. Zij zijn in andere bruinere inkt geschreven, hebben een afwijkende, moderne spelling en . . . . een Umlaut" op de hoofdletter U! dit is, ,,the cloven foot" van een Duitschen vervalscher.

In precies denzelfden vorm komt zij ook voor op het rondeel met het ,,Godenmaal" te Dresden.

T. 38. Pl. LI, 4. Het Louvre bezit een aan Spranger toegeschreven en aldus gesigneerde teekening met ,,*Lot en zijn dochters*" die zeker aan Wtewael moet worden toegeschreven. De scene is geheel anders gecomponeerd dan het schilderij met hetzelfde onderwerp te Berlijn en komt in dit opzicht meer overeen met de teekeningen te Göt-

---

[1]) Le Bl. 3. Pass. 220, 6.

[2]) Gereproduceerd door Dr. K. Woermann in Handzeichnungen Alter Meister im Königlichen Kupferstichkabinet zu Dresden. München 1896. Als ook in H. Leporini: Die Stilentwicklung der Handzeichnung. XIV bis XVIII Jahrhundert Manz Verlag. Wien-Leipzig. pag. 187.

tingen van „Mercurius en Argus". Een begroeide rotspartij links werpt een schaduw langs den voorgrond, waarin een hond ligt te slapen. De rechterkant vertoont eveneens een begroeide rots in het volle licht, waartegen Lot met één zijner dochters is gezeten en een lange wandelstok met kalebas aan staat; vóór hen staat een mand met fruit, achter hen een tafel, waarop een korf met brood en kaas; de andere dochter staat daarnaast en schenkt den wijn. De bevoorrading voor het maal komt dus wel overeen met die van het Berlijnsche schilderij. Het groote hangende rotsblok links is een geliefd motief, dat zoowel op het schilderij als op vele teekeningen voorkomt. De met wit opgehaalde teekening, vrij gevolgd naar Saenredams prent (B 41) van 1597 naar Goltzius, die door vocht heeft geleden, kan omstreeks 1600 zijn ontstaan.

De groote teekening uit de collectie Waller te Amsterdam, met ditzelfde onderwerp, toont een geheel andere compositie. Zij komt veel meer overeen met die van het schilderij te Berlijn (Sch. 30), verschilt hiervan echter door de meer alerte houding der figuren. Lot heeft zich gewend naar de rechts van hem gezeten dochter aan de linkerkant der teekening; in het midden, vóór het tentdak is de andere dochter bezig wijn te schenken voor haar vader. Met haar linkerhand steunt zij hierbij op een lage, steenen tafel, die geheel met die van het schilderij overeenkomt. De houding der figuren komt meer dan die van het schilderij overeen met die van de bij de bespreking van dit schilderij reeds genoemde prent van Muller naar Spranger; deze teekening vormt dus de schakel tusschen dit voorbeeld en het schilderij. T. 39.

Hetzelfde onderwerp komt nog eens voor op een aan Spranger toegeschreven en met diens naam valsch gesigneerde teekening in het Museum Boymans. De teekening zelf is niet van Wtewaels hand. Het karakter der lijnen, die soms zeer dun, dan weer ongemotiveerd dik zijn, toont de hand van een copiïst. Maar het karakter der figuren doet sterk vermoeden, dat de compositie van Wtewael afkomstig is. Als compositie komt zij meer dan de voorafgaande teekening overeen met het Berlijnsche schilderij en wellicht gaat zij terug op het door van Mander beschreven groote schilderij, dat zich in 1604 bevond in het bezit van een Italiaan te Antwerpen. Ondanks het al te bedachtzame lijnbeloop dezer teekening, dat zeker wel juist is, maar iets van de bekoring van het origineele mist, meent men toch de karakteristieke vormen van Wtewaels — en niet van Sprangers — figuren te herkennen; de greep van de handen, de opziende blik van de vrouw rechts, het type van Lot. Ook komt hier, zoowel als op het schilderij en de teekening van het Louvre, dezelfde wandelstaf met de daaraan hangende calebas voor. Met deze figuren toonen groote overeenkomst die van de beide reeds besproken teekeningen met *„de Bruiloft van Peleus en Thetis"* te München en Amsterdam. Van de Münchensche teekening is alleen de linkerhelft gaaf gebleven, behalve het buffet achter de figuur van Hercules. Van de rechterhelft zijn slechts enkele stukjes bewaard en willekeurig aangezet. Dit is zeer te betreuren, omdat op de Amsterdamsche repliek de tegenstelling tusschen de in de donkere, zich in de schaduw bevindende figuren en de overige zeer lichte al te groot is. Op de veel krachtiger doorgewerkte Münchensche teekening zou deze tegenstelling zeker niet zoo sterk hebben gesproken en het effect gunstiger zijn geweest.

T. 40. Pl. XXVIII.

T. 41 en 41a. Pl. XXXV.

Nu is het opvallend, dat die zeer ver en zelfs hoog geworpen schaduw niet voldoend verklaard is door het slechts gedeeltelijk zichtbare dressoir. Om deze reden kan deze teekening niet de oudste compositie zijn van dit onderwerp, want deze schaduw is overgenomen van vroegere composities, waarop achter dit buffet zich een rots verhief, zooals op het schilderij te Brunswijk van 1602 het geval was. Overigens is te bewonderen de zeer zorgvuldige wijze, waarop de talrijke figuren op zoo klein bestek hun ongedwongen plaats hebben gekregen.

Twee teekeningen in de Albertina aan Bloemaert toegeschreven en als van dezen gepubliceerd,[1]) behooren zeker aan Wtewael te worden toegekend.

T. 42 en 43. Pl. LIII. Het zijn een ,,*Venus en Adonis*'' en een ,,*Andromeda*''. De laatste vooral is spoedig te legitimeeren. De overeenkomst in standmotief van Andromeda met de in *1906* gepubliceerde St. Sebastiaan van *1606*. (Sch. 7) is treffend genoeg. Het aardige paardje waarop Perseus het monster bestrijdt, is ook reeds bekend van de Parnassus te Dresden (Sch. 1) Het monster zelf toont gelijkenis met een der figuren op de fontein van de Suzanna te Gouda. De begroeide rots, met lange slagschaduw en het klimopblad daaraan, is overbekend. Maar ook het mooie blad met de ,,Venus en Adonis'' is nader te bespreken. Behalve dezelfde situatie onder de rots zijn de figuren en haar gebaren typisch voor Wtewael. Venus' houding is dezelfde als die van een der ouden op de Suzanna-teekening te Brunswijk. Drie van de vier honden komen in denzelfden stand elders voor; zoo ook deze lans en deze pijlkoker. De reiger, die juist de vleugels uitspreidt en met de gestrekte pooten van den grond afzet, toont wederom Wtewaels treffende observatie van de dierenwereld.

T. 44. Pl. LIX, 1. De Brunswijksche teekening met ,,*Suzanna*'' kwam pag. 122 reeds ter sprake Opmerkelijk is de Italiaansche architectuur van stad, paleis en bassin, als ook het feit, dat thans, omstreeks *1606*, de lange proporties der figuren terugkeeren. In de gelijktijdige gravures van den ,,Thronus Iustitiae'' zijn zij overal regel. Van deze gravures, die hieronder ter sprake zullen komen, zijn twee teekeningen bekend.

T. 12. Pl. XLII, 2. De Albertina bezit de teekening voor de titelprent, die om haar merkwaardige bouw en ornament opvallend is. Het blad is geheel gevuld met het gedeeltelijk gezicht op een wandmonument, dat bij de bespreking van den Thronus Iustitiae nader besproken zal worden. Hier zij voorloopig opgemerkt het uitermate krachtig plastisch effect van dit in al zijn details plastisch doordacht monument en beeldhouwwerk. Al is dit monument wel wat zeer rijk en druk ermede bezet, hoe zuiver gevoeld is nochthans de ornamentale rol, die deze figuren vervullen! Ondanks het manieristische van hun bewegingen, bezitten zij de waardigheid van symbolische figuren en lijken zij door groote gedachten bezield. Hoeveel vrijer en grooter gedacht, dan bijv. nog de geschilderde beeldhouwwerken van een Heemskerck. Het lijkt haast jammer, dat Wtewael, die er in dit land ook niet veel aanmoediging toe zal hebben gekregen, niet de beeldhouwersloopbaan heeft gekozen, waarin hij wel haast zeker groote dingen zou hebben tot stand gebracht in het kader van een Hendrick de Keyser. Het Museum te Leipzig

---

[1]) Dr. J. Meder: Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen. Wien 1897 No. 116.

bezit de teekening voor het eerste blad van den „Thronus Iustitiae", welk verband aldaar onbekend schijnt te zijn, omdat men het onderwerp heeft geintepreteerd als „de verzoening van Jacob en Ezau" [1]), terwijl toch in beeld is gebracht „*de ontmoeting van Mozes en zijn schoonvader Jethro*" met Mozes' vrouw Sippora T. 45.
en hare zonen en de aanstelling van rechters en hoofdlieden over verschillende Pl. LIX, 2.
volksafdeelingen (Exodus Cap XVIII). De lange proporties der figuren zijn ook hier weder opmerkelijk. Het belichtingseffect van een warmen zonnigen middag is zeer groot en met weinig middelen ongezocht weergegeven. Nochtans zijn de figuren nog steeds scherp, zij het dan ook niet meer opvallend sterk belijnd.

De Albertina bezit eene reeks van zes teekeningen, welke blijkbaar historische T. 7, 9, 10, 11.
gebeurtenissen illustreeren of symboliseeren. Vier ervan zijn authentiek gesigneerd en met nieuwere inkt genummerd: 1, 3, 7 en 10, terwijl de twee andere Pl. XXXIX, 1.
toch blijkbaar, zoowel om de personages, als om stijl en formaat tot de reeks Pl. XL.
behooren, al is het onverklaarbaar waarom zij ongesigneerd en vooral ongenum- Pl. XLII, 1.
merd bleven. Hetzelfde is het geval met een teekening in 's Rijks Prentenkabinet [2]) T. 8.
waarvan aldaar ook een copie van ongelijkwaardige kwaliteit aanwezig is. Pl. XXXIX, 2.

Ofschoon het nu allen schijn heeft, dat hier zelfs belangrijke gebeurtenissen bedoeld zijn, is het tot nog toe niet mogen gelukken deze voorstellingen te duiden. Op alle zeven komt een jonge aanzienlijke vrouw voor, die ofschoon op vijf van de zeven teekeningen in tijdscostuum gekleed, toch wel een symbolische figuur, de personificatie van een land of gewest zal moeten voorstellen. Op No. 3 en 7 ziet zij er echter desolaat uit en is onzorgvuldig gekleed. Op No. 1 wordt zij onder intieme conversatie begeleid door een bejaard veldheer, ridder van het Gulden Vlies, met gevolg van krijgslieden en raadsheeren, komende van de vloot, en zeer eerbiedig verwelkomd door heeren, die zich terzijde van den weg hebben opgesteld. Dit alles geschiedt met veel distinctie, ondanks de zelfbewuste kracht waarmee zij optreden. De vrije formatie van het cortège, het ongedwongen en toch waardige voortschrijden van den veldheer toont Wtewaels goede observatie van het maatschappelijk verkeer.

Deze bejaarde veldheer lijkt zoo min om zijn uiterlijk als kleedij dezelfde te zijn als de driemaal terugkeerende veldheer, eveneens Guldenvliesridder, die op No. 7 en 10 en op „de overgave der stadssleutels" voorkomt. Of hij dezelfde is als die van de Amsterdamsche teekening, is niet met zekerheid te zeggen. In kleedij komt deze overeen met den laatste, die echter anders steeds blootshoofds is, in gelijkenis overigens niet. Hij schijnt er onder het doen van een gelofte, de vrouw in den letterlijken zin des woords een hart onder den riem te steken, hetgeen alleen een symbolische figuur zich aldus kan laten welgevallen. Zij staat trouwens onder de hoede van een bisschop, die de gelofte in ontvangst neemt en vermanend een vinger opsteekt. De maagd intusschen kijkt vol ontzetting naar het tafreel van verschrikking ter linker zijde, waar executies worden ten uitvoer gelegd, waarschijnlijk geloofsvervolgingen, want ter rechterzijde

---

1) Als zoodanig beschreven in de Catalogus van de Tentoonstelling van teekeningen in 1913 aldaar.
2) R. P. K. No. A 1956.

wordt gehagepreekt en ziet men menschen vluchten. Of deze episode voor No. 2 dan wel No. 4 moet worden gehouden, hangt waarschijnlijk af van de identiteit van den veldheer.

No. 3 toont de maagd in gezelschap van een nog zeer jeugdig edelman ter weerszijden de wacht houdend bij een graftombe, welke met een kleed is overdekt en waarover hij beschermend een getrokken zwaard houdt. Achter hem op den grond ligt een wapenrusting. Hij draagt denzelfden hoed als de veldheer op No. 1, die wellicht in deze tombe begraven ligt.

De jonge ridder zou zijn onmondige zoon kunnen zijn. De achtergrond is een gothisch kerkinterieur, waar gepreekt wordt, terwijl rechts door een poort uitzicht is op een haven met vurende oorlogschepen, waarheen de maagd vol ontzetting omkijkt. [1])

No. 7 schijnt het afscheid van den anderen veldheer van de maagd te illustreeren ter gelegenheid van eene overzeesche expeditie, waarvoor toerustingen worden gemaakt. De veldheer doet staande een gelofte aan den Hemel, waar de hand Gods tusschen de symbolen der windstreken verschijnt en een richting schijnt aan te wijzen. Ook deze veldheer — wellicht dezelfde als de jonge man van No. 3 op lateren leeftijd — is ridder van het Gulden Vlies. De maagd zit verlaten terneer op een rotsblok en ziet bewogen op tot de hemelsche verschijning. Haar symboliseerend karakter lijkt hier overtuigender dan ooit.

T. 46 en 47. Pl. XLI. Op een der ongesigneerde teekeningen zit zij ten trone zonder vergezeld te zijn van den veldheer, die waarschijnlijk afwezig is op de expeditie in No. 7 bedoeld. Terwijl men langs den troon heen het uitzicht heeft op een haven met schepen, ontvangst zij een vijftal in Oostersche kleedij gedoschte inboorlingen, die haar allerlei geschenken komen aanbieden.

Is deze teekening waarschijnlijk No. 8 van de serie, de volgende teekening, waarschijnlijk No. 9, vertoont haar deelend in het resultaat van de expeditie, de sleutelovergave van een capituleerende stad aan den veldheer, ditmaal in harnas, maar te voet en blootshoofds, die de maagd aan de hand begeleidt. De stad, aan een rivier gelgen, toont de sporen van een beleg. Door een poort ter linkerzijde zijn drie raadsleden den veldheer eerbiedig knielend tegemoet gekomen om de sleutels te overhandigen.

No. 10 lijkt een bevredigend slot van de reeks te bieden; de veldheer, gezeten op een zegewagen, noodigt de jonge maagd uit naast hem plaats te nemen, waartoe hij haar de behulpzame hand biedt. Rondom den wagen staan een aantal ongewapende krijgslieden in groot tenue, die ieder een cartouchevormig Italiaansch wapenschild dragen, waarop echter geen wapendevies staat aangegeven. Waarschijnlijk stellen zij de vertegenwoordigers der provinciën voor. Op den achtergrond ter weerszijden hooggelegen forten, waarvan het rechtsche in vlaggetooi, het linksche eenigszins aan het Valkhof te Nijmegen herinnert. De reden waarom zoowel hier als op de sarcophaag van No. 3 en op de troonhemel van No. 8 de wapenschilden geen wapen vertoonen, is duister en bemoeilijkt ten zeerste de

---

[1]) Een teekening met deze zelfde compositie werd 5 — IV — 1906 te Amsterdam geveild als No. 206 van de coll. Montauban van Swijndrecht.

duiding van de historische gebeurtenissen, die door het ontbreken van de overige nummers toch reeds bezwaarlijk is.

De teekeningen zijn zeer geacheveerd; zij toonen alle een sterk contrast van licht en schaduw en zijn dus zeker eerst in de zeventiende eeuw ontstaan. Dit behoeft echter geenszins in te sluiten, dat de gebeurtenissen uit dien tijd dateeren. Integendeel schijnen deze zich eerder te bewegen over een aanmerkelijk tijdsverloop, gezien de waarschijnlijke opeenvolging der hoofdpersonen in verschillende generatie. Ook schijnen de geloofsvervolgingen te duiden op de gebeurtenissen uit den aanvang van den tachtig-jarigen oorlog. Welke veldheeren dan echter bedoeld zijn, is ook dan een raadsel. Doet de jongeling in No. 3 al denken aan een erfopvolging, het Huis van Oranje-Nassau kan niet bedoeld zijn, want afgezien nog hiervan, dat er geenerlei gelijkenis met de leden van dat Huis te bespeuren valt, hebben de latere leden zeker het Gulden Vlies niet meer gedragen; en het is onbekend, dat eenig bisschop een rol heeft gespeeld in hun politiek. Ook valt het moeilijk in den veldheer van No. 1 Keizer Karel V te zien. Het is voor de oplossing van dit raadsel te hopen, dat de ontbrekende teekeningen alsnog gevonden zullen worden. Tot dusver is het zelfs aan zeer bevoegde historici niet mogen gelukken een verklaring van deze voorstellingen te geven.

Uit het jaar 1608 dateert het gesigneerde ontwerp voor een zilveren *piece de milieu*, in den Printroom van het British Museum. T. 2. Pl. XXXVII, 1.

Het zeer gracieuze monumentje mocht, zoo het ooit tot uitvoering gekomen ware, maar toch ook wel als ontwerp alleen, wel genoemd worden de verheerlijking van de abstract decoralieve figuur. Het bestaat uit een koepeltje in twee verdiepingen, van strengen architectonischen stijl. Een driehoekig, sterk geprofileerd voetstuk wordt onder de hoeken gedragen door vrouwelijke sphinxen.

Op de drie hoeken staan drie faunhermen, waarvan ter vermijding van oversnijding slechts twee geteekend zijn en die van af de heupen gevangen zijn in lelievormige postamenten, welker bladeren met mascarons in relief zijn versierd, en die zich op met mascarons versierde voetstukken verheffen. De naakte faunen torsen op hun nek kapiteelen, die den vorm hebben van tot draagkorven vervormde cartouches. Zij dragen een wederom sterk geprofileerde driekantige tusschenvloer, waaraan tusschen de drie faunhermen een driehoekig met cartouches versierd lichaam in het midden omlaag hangt, waaronder in het midden op een voetstuk een naakt gevleugeld vrouwefiguurtje staat met een achter zich wapperende doek, waarschijnlijk Fama. In de rechterhand houdt zij een bazuin omhoog, in de linker heeft zij een banderol.

Op de drie hoeken van den tusschenvloer zitten gevleugelde putti, waarvan er evenals van de drie faunhermen slechts twee geteekend zijn. Tusschen hen verheft zich het ronde koepeltje, gedragen door zes naakte saters op voetstukken, die de arkaden onder de kroonlijst van den koepel op hun nek torsen. (Van hen zijn er slechts vijf geteekend.) De kroonlijst heeft twaalf verkroppingen, waaruit even zoovele gewelfribben ontspringen, die aan de buitenkant zichtbaar zijn en samen komen in een fleuron, waarin een bal ligt, waarop een naakt vrouwelijk figuurtje in danspas staat, gesticuleerend, terwijl een sluier achter

haar aan wappert, blijkbaar „Fortuna." Het geheel is zeer fijngevoelig geproportioneerd en de figuurtjes zijn vol poëzie.

Als decoratief ontwerp behoeft het in geenen deele onder te doen voor het werk van Cornelis Floris, van wien in het British Museum ontwerpen aanwezig zijn ter vergelijking. Friedrich Winckler noemt het in een schrijven: „eine der graziösesten Arbeiten der manieristischen Zeit, die mir je vorgekommen ist."

T. 48. Pl. LIV, 1. „*De doop van Christus.*" teekening in de Albertina, leidt als compositie reeds in tot de finale van het schilderij te Schleissheim. Vergelijkt men de schetsteekening hiervoor (T. 61) te Berlijn met deze teekening, dan valt zoowel het verschil als de overeenkomst op: het verschil in de behandeling der afzonderlijke figuren, die daar in picturale toetsen van de pen en het penseel zijn aangegeven, hier echter nog zorgvuldig belijnd. Echter zijn het bijna overal lijnen, die door de tegenstelling tusschen licht en schaduw als silhouet verkregen zijn. De binnenteekening echter is geenszins meer zoo streng lineair. Men vergelijke om zich dit te realiseeren, den zittenden man op den voorgrond met een dergelijke figuur op de teekeningen voor den „Zondvloed", Teek. 14, 18 en 20, of met Bloemaerts teekening voor het schilderij te Breslau uit de Albertina. Zooals hier echter nog een hand op den rug van den man links is geteekend of op den rand van de trommel rechts, komt zij op de teekening voor het „Godenmaal", Teek. 22a, niet meer voor. De perfectie van de teekening is misschien te verklaren door het karakter van definitieve schets. In de collectie Sideroff te St. Petersburg, thans waarschijnlijk in beslag genomen en ontoegankelijk, bevond zich een schilderij met dit onderwerp, dat volgens de aanteekeningen van Dr. Hofstede de Groot en die van W. Moes figuren van soldaten vertoont, die sterk herinneren aan Michelangelo's Carton van de slag bij Cascina. Inderdaad herinnert de staande figuur, die zich hier zijn kleedij toeknoopt, eenigszins aan de daar van achteren geziene figuur. [1])

De overeenkomst met de Schleissheimsche compositie, Sch. 22, is echter ook in 't oog vallend; de eigenlijke hoofdzaak wordt in het geheel niet op den voorgrond geplaatst, maar speelt zich af op den achtergrond in een zeer klein gedeelte van het tafreelvlak.

Schijnbaar zijn de bijfiguren hoofdzaak geworden, en daarbij om de hoofdgebeurtenis heen gegroepeerd, zoowel in perspectivischen als in planinetrischen zin. In de schaduw van de begroeide rots zitten twee als silhouetten verschijnende vrouwefiguren, die met de zittende naaktefiguur daarvoor en de twee verderop staand figuren een groep vormen, overeenkomstig met die der musiciennes en hare omgeving op de compositie te Schleissheim. Met de krijgsknechten en andere staande en zittende figuren omlijsten zij den focus der eerste belangstelling voor den toeschouwer, waar door de sterke tegenstelling ook het felste licht is geconcentreerd: de doopscène! Hoe gaarne zou men die niet alleen van de teekening maar ook van het schilderij kennen.

Men kan het stempelen als manieristische bewogenheid zoo men wil, maar dan is déze alleen in staat de gebeurtenis in beeld te brengen, zooals zij in de

---

[1]) De Heer Pappé te St. Petersburg, die het schilderij kende en ten zeerste prees, had op zich genomen den schrijver een foto te doen toekomen, doch is hierin door zijn vroegtijdig sterven verhinderd. Met hem is de laatste belangstellende connectie van de Hermitage met Holland heengegaan.

tekst van het Evangelie van Matthaeus beschreven wordt. Een Gerard David en Patinir beschikken niet over meer dramatisch vermogen dan noodig is om de scène volgens de Evangeliën van Marcus en Lucas te illustreeren, waar bij het nederdalen van de duif op de stille contemplatieve figuur van Christus, de hemelsche stem zich laat hooren: ,,Deze is mijn geliefde zoon.'' Maar het tooneel van Matthaeus, waarbij men de felle taal van het elfde hoofdstuk, dat de verhouding van Christus tot den Dooper laat voelen, niet vergeten mag, konden zij niet beheerschen. Zoo ergens dan blijkt hier, dat ook het meesterschap over de dramatiek zijn taak en roeping heeft, want wie anders heeft ooit op deze wijze aangedurfd het hoogst gespannen moment uit te beelden van de eenige ontmoeting tusschen den ,,Zoon des Menschen'' en dengeen, die in zijn achting was ,,de grootste van wie uit vrouwen geboren zijn''?

Vergeleken bij deze van uitdrukking zeer krachtige compositie is de aan ,,A. Blomert'' toegeschreven en aldus gesigneerde teekening te Dresden met hetzelfde **T. 49.** onderwerp zeer veel slapper. Toch kan men moeilijk anders aannemen, dan dat **Pl. LIV, 2.** zij ook van Wtewaels hand is, wegens de anders al te moeilijk te verklaren overeenkomst van sommige motieven als de in langen mantel gehulde mannenfiguur links en de jongen, die met een mand op zijn rug in een boom geklommen is. Wellicht is dit de eerste aanloop om tot een compositie te geraken, waarna Wtewael later besloot de soldaten en de vrouwen van plaats te verwisselen. Er zijn meer teekeningen in dezen stijl, die men wegens een zekere lusteloosheid der belijning en te weinig spanning — een ,,tekort aan manierisme'' zoo men wil — uit het werk van Wtewael zou willen schrappen, ware het niet, dat een aantal trekken telkens weer noopt om dit oordeel te herzien.

Een tweetal teekeningen in dezen stijl, aan Wtewael toegeschreven, bevinden zich in 's Rijks Prentenkabinet, een ander tweetal aan Bloemaert toegeschreven, bevindt zich te München. Mogelijk zijn deze teekeningen echter ook aan een leerling toe te schrijven en heeft de leermeester af en toe de hand gehad in de details. Mochten zij toch van Wtewael zijn, dan wijst de alles doordrenkende, oplossende werking van het licht hier wel op den tijd omstreeks *1615*. Een vrij **T. 50.** goede teekening is nog de ,,*Doop van Christus*'', die ditmaal plaats heeft temidden **Pl. LV, 1.** van groot enthousiasme onder het publiek om mede gedoopt te worden. De wijze waarop de voorgrond behandeld is, komt geheel overeen met de vorige teekening, behoudens het voor Wtewael kenmerkende klimopblad op de Amsterdamsche teekening. De figuren op den voorgrond zijn meerendeels zeer goed, ofschoon het onduidelijk profiel van vele gezichten niet voor Wtewael getuigt. De naakte vrouw en haar kind links is echter moeilijk met Wtewaels stijl te rijmen. Het korte plompe been en zware lichaam zijn hem geheel vreemd. De kleinste figuren in de verte zijn ongewoon hard gebleven.

Eerder is aan het auteurschap van Wtewael te gelooven bij teekening No. 1936 **T. 51.** te Amsterdam met de geschiedenis van ,,*Mercurius en Argus*'', zoo niet de ge- **Pl. LV, 2.** schiedenis van Mercurius en Battus bedoeld is, aangezien de handlanger van Zeus anders de blanke koe Jo wat voorbarig bij de horens pakt. Voorgrond, leiachtige rotspartij, klimopblad, ook de figuur van den fluitspelenden herder kunnen zeer wel van Wtewael afkomstig zijn, naar de kleinere figuren zijn niet overtuigend.

T. 52. Pl. LVI, 1. „*Perseus en Andromeda*" te München is slechts een vluchtige schets met voor Wtewael ongewone schilderachtige slordigheden in de belijning. Maar de zittende man op den voorgrond is goed te vergelijken met een overeenkomstige figuur op de teekening te Leipzig met de ontmoeting van Mozes en Jethro. (T. 45). De mannelijke figuren zijn overigens ook genoegzaam bewogen. Andromeda echter gelijkt op deze aan Bloemaert toegeschreven teekening zeer weinig op die van de evenzeer aan Bloemaert toegeschreven, hier echter aan Wtewael gegeven teekening in de Albertina. (T. 43) Zij is nochtans zeer wel met Wtewaels stijl te rijmen, daar op authentieke teekeningen als bijv. de „Suzanna" te Brunswijk (T. 44) de achtergrondfiguren wel meer in een zekeren rechtlijningen stijl zijn gehouden. Ook Perseus op het vlugge paardje en de draak zijn wel te passen in Wtewaels kader.

T. 53. Pl. LVI, 2. De „*Aanbidding der Herders*" te München is in geheel denzelfden schilderachtigen, voor een geboren zestiende-eeuwer slordigen stijl. Nochtans bewegen de figuren zich goed en de hangende hand van Maria, die pap schept uit een naast haar staanden pot is welbekend van de drie schilderijen met dit onderwerp, die op het uit Italiaanschen tijd stammende schilderij van het Huis Bergh baseeren. (Sch. 37). In slordigen, maar daarom toch niet schilderachtigen stijl is voorts vervat de groote teekening te Brunswijk, reeds hierboven besproken,
T. 54. Pl. LVII, 1. met de „*Bruiloft van Peleus en Thetis.*" Hier is weer de krachtig veerende pen, die weliswaar haastig te werk ging, maar de hand die haar voerde, toch niet verloochende. Men behoeft de figuren van Mars en Venus aan den hoek van de tafel maar te zien om te weten, dat men bij Wtewael is.

T. 55. Pl. LVII, 2. Een der schoonste teekeningen van Wtewael is wel die met „*Mozes het water slaande uit de rots,*" in de Albertina. Vanaf de rots, waaruit Mozes in gezelschap van Aäron het water doet spuiten, ziet de beschouwer eenigszins op de figuren neer, zoodat de verste achtergrondfiguren tot aan den bovenrand der teekening komen, terwijl in den linkerbenedenhoek de voorgrondfiguren slechts ten halve worden gezien. Menschen en dieren bukken zwijgzaam om water te scheppen of te drinken of in gevulde zakken op lastdieren te dragen. Schoon is het machtige gebaar, waarmede Mozes zijn staf zwaait en de ernstige uitdrukking, van de kop, als hij het ruischende water naoogt, waarmee het morrende, hardnekkige volk tevreden wordt gesteld. Aäron staat er werkeloos bij en treffend is gekarakteriseerd het gebaar van zijn verbazing, dat weldra in een plechtigen priesterzegen zal overgaan. Het middentafreel is eenigszins open gelaten om ruimte te geven voor de zich vormende waterplas. Slechts eene vrouwefiguur is voorovergebogen knielend om een kruik te vullen. De figuur is door Bloemaert overgenomen voor zijn teekening van „Adam en Eva", spittend en spinnend buiten het Paradijs, welke zich in het Louvre bevindt [1]) en waarnaar waarschijnlijk het in het Rudolphinum te Praag berustend schilderijtje op wit metaal is gemaakt, misschien door de hand van een leerling. Hier is deze figuur als derde persoon volkomen overbodig en onbegrijpelijk.

Wtewaels teekening lijkt uit ongeveer denzelfden tijd, om *1620*, te stammen

---

[1]) Louvre No. 22510. Saenredam heeft er naar gegraveerd. (B. 17).

als de reeds genoemde, in zijn zilverachtig licht hierop gelijkende teekening met de „Aanbidding der Koningen" in het Museum Boymans, hierboven reeds besproken. (T. 13)

Eveneens is reeds besproken de teekening voor het schilderij te Pommersfelden voorstellend de „*Aanbidding der Herders*" van *1618*, **T. 56. Pl. VIII, 2.**

Een kleine teekening in ovaal formaat in het Museum Boymans aan Goltzius toegeschreven, voorstellende „*Venus en Amor*", waarvan zich in het Prentenkabinet te Leiden een aan Spranger toegeschreven repliek bevindt, [1]) is zeker van Wtewaels hand afkomstig. Men vergelijke haar slechts met T. 8, waarop dezelfde parelsnoer van alterneerend groote en kleine paarlen, dezelfde breloque op voorkomen. Zij kan in een adem genoemd worden met twee dergelijke teekeningen in het Kupferstichkabinett te Berlijn, beide voorstellende: „*Venus met Amor, Ceres en Bacchus*". De lichaamsvormen, de gelaatstypen, handen, de behandeling van het haar, de attributen, vooral de uitvoerige pijlkokers en het voor Wtewael typische klimopblad (op de eerste der Berlijnsche teekeningen) lijken dit oordeel te rechtvaardigen. **T. 57, 58 en 59. Pl. LVIII.**

Men vergelijke ze bovendien met de figuren op de teekening van het Museum Teyler (T. 3). Zij zouden dan in denzelfden tijd ontstaan kunnen zijn als de drie schilderijen te Hermannstadt, die dezelfde onderwerpen in beeld brengen.

In het Museum te Stockholm bevindt zich de zeer fraaie teekening met de „*Aanbidding der Herders voor de ruine van een stal*" aan Wtewael toegeschreven, waarvan het Louvre een minder uitgewerkte, aan Bloemaert toegeschreven repliek of copie bezit.[2]) **T. 60. Pl. LIX, 3.**

De entourage en het motief van de zuilfragmenten op den voorgrond herinneren aan de zeer vroege compositie van de Italiaansche reis — maar de wijze, waarop het licht hier door alle contouren heen filtert, dwingt om de teekening als in dezen laten tijd ontstaan de denken.

Merkwaardigerwijze is dit niet in deizelfde mate het geval met de gesigneerde en *1622* gedateerde groote en uiterst verzorgde teekening in het Museum Teyler te Haarlem, [3]) welke hierboven reeds besproken is. Indien over het algemeen de omtrekken hier weer vrij gaaf zijn, kan dit bij een exceptioneel gesigneerde en gedateerde teekening, die blijkbaar voor levering misschien wel op bestelling gemaakt is (de eenige andere teekening, waarbij dit het geval is, is het ontwerp voor het pièce de milieu (T. 2) uit de bijzondere bestemming te verklaren zijn. [4]) Trouwens speelt toch het licht hier een geheel andere rol dan op de vroege teekeningen het geval was. Deze omtrekken scheiden de figuren niet werkelijk; de tafelscène is als een aaneengesloten groep gezien en de binnenteekening wordt wel degelijk door het licht verblind. **T. 3. Pl. XXXIII, 1.**

Doch op de reeds besproken teekening voor het schilderij te Schleissheim in het Kupferstichkabinett te Berlijn, komt de tendens der ontwikkeling van den **T. 61. Pl. XV, 2.**

---

[1]) Gepubliceerd in Dr. J. J. de Gelder. Honderd Teekeningen uit 's Rijks Prentenkabinet te Leiden.

[2]) Louvre No. 22473.

[3]) Cat. Teyler. Haarlem No. O. 23.
Deze teekening is op de veiling G. Hoet in Den Haag den 25 Aug. 1760 verkocht en bracht toen fl. 40 op.

[4]) Inderdaad blijkt deze hypothese achteraf juist te zijn. Het den schrijver later bekend geworden schilderij met dezelfde compositie (Sch. 49) is vier jaar vroeger gedateerd dan de teekening.

teekenstijl tenslotte zeer ondubbelzinnig uit. Hoe buitengemeen knap zijn hier alle figuren met zeer weinige middelen als ineengeweven! Wanneer de pen zoo toelaat aan de phantasie den vrijen teugel te vieren, als zij vanzelf over het papier schijnt te loopen zonder eenig spoor van inspanning of opzettelijk bedenken, dan moet het heerlijk zijn te kunnen teekenen!

Trouwens kan men zelfs van een zoo vroege teekening als die van de „Drie Koningen" uit het Louvre (T. 26) niet zeggen, dat Wtewael ooit peuterig of zoekend, bijzonder bedachtzaam acht heeft moeten geven op zijn hand. Maar met dat al doet deze laatste teekening uit het tot nu toe bekende oeuvre wenschen, dat er uit deze jaren meer teekeningen aan den dag kwamen. Want zij toonen de hand van den geboren meester, die al moge zijn oeuvre klein zijn en hij zelf geen wereldveroverende positie hebben ingenomen, niettemin de glorie van het vrije kunnen heeft gekend.

T. 62. **Pl. XLVI, 1.** Het Louvre blijkt nog eene teekening te bezitten, voorstellende *twee naakte vrouwefiguren* [1]) de eene liggend op den voorgrond, de andere, waarvan de beenen niet geheel zijn afgeteekend, staande op eenigen afstand; beide op de rug gezien, welke teekening aldaar terecht aan Wtewael is toegeschreven.

Blijkbaar zijn het figuurstudies voor een Dianageschiedenis, te oordeelen naar de boog en de fraaie pijlkoker, waaraan Wtewael bij voorkeur steeds veel aandacht schenkt.

Het moet een vroege teekening zijn, blijkens de nog zeer veerkrachtige wijze van lijnschrijven, als ook omdat nog geen wit gebruikt is om de hooge lichten aan te duiden. Uit de allervroegste periode is zij echter ook niet, want reeds zijn de omtrekken gaaf en soepel geworden en is het vroeger al te wilde karakter daarvan hier rustiger. De teekening moet dus vóór 1600 zijn gemaakt en toont reeds een volkomen meesterschap over de vormen.

Eene aan Wtewael toegeschreven teekening in Windsor Castle [2]) waarop een gekroonde vorst in zijn legerkamp ten trone gezeten, een voor hem knielenden veldheer een gouden keten omhangt, terwijl een groote menigte soldaten toeziet, vertoont slechts oppervlakkige gelijkenis met Wtewaels stijl. De details der figuren en de houdingen doen eerder denken aan een Matthias Kager.

T. 63. **Pl. LX, 1.** De groote gewasschen teekening met *Mercurius met het afgehouwen hoofd van Argus*, te Leiden, Rijksprentenkabinet geeft geen aanleiding tot onverdeelde bewondering. De figuur van Mercurius zou men om het al te korte lijf bijna mismaakt kunnen noemen, zoo men volgens mededeeling van Dr. J. J. de Gelder niet mag aannemen, dat de teekening door het lichaam van Mercurius heen verknipt is geweest. Zeer mooi is overigens de grimmige uitdrukking, waarmee de god het met de linker omhoog geheven afgehouwen hoofd van Argus aanschouwt. Ook door het ontzielde lijk schijnt zooeven een huivering te zijn gegaan, zooals het zich in zijn val ter aarde heeft gekromd. Het landschap met geboomte en rotspartij is geheel in den bekenden trant der teekeningen uit de middelste periode van Wtewael.

---

[1]) Louvre No. 21.220. De Heer F. Lugt was zoo vriendelijk den schrijver hiermede in kennis te stellen, helaas te laat om in het vergelijkend verband op te nemen.

[2]) Sir Robert Witt C. B. E. te Londen zond den schrijver een photo van deze teekening.

De verkondiging aan de herders in de collectie Dr. N. Beets te Amsterdam is zeker uit de vroege periode van omstreeks 1595. De hooge lichten zijn alleen uitgespaard zonder gebruik van wit. De stijl is nog geheel onder invloed van dien der Bassano's, maar is desondanks toch zeer typisch voor Wtewael. **T. 64. Pl. LX, 2.**

Moge de opeenvolging van twee koeien beide van terzijde gezien al niet zeer gelukkig zijn, en is die aan de rechterkant niet zeer geslaagd, des te beter is die ter linkerzijde, die met een wilde, dierlijke uitdrukking als op het punt staat om te loeien. Zij wordt bij de horens vast gehouden door een staanden herder, die met een lans gewapend opziet naar de verschijning der engelen in de lucht. Op den voorgrond liggen andere herders met opgetrokken knieën, pas ontwaakt en zien op naar den fellen lichtglans. Op den achtergrond vrouwefiguren, die met de hand zich beschutten tegen het al te felle licht.

C. DE GRAVURES NAAR WTEWAELS ONTWERPEN.

Het is niet bekend, dat Wtewael zelf de burijn heeft gehanteerd.

Eensdeels is dit verwonderlijk, daar men zou meenen, dat zijn krachtige hand er uitermate geschikt voor ware geweest. Evenwel blijkt het temperament een meer overwegende factor te zijn voor dit geduldswerk dan de geschikte hand. Paralelle tailles te trekken tot in het oneindige zou van Wtewael te veel gevergd zijn; voor een Goltzius is het wellicht een prikkel geweest de belemmering van zijn verminkte hand te overwinnen tot hij de wonderbaarlijke perfectie van zijn gravures had bereikt. Tot etsen zou hij zich wellicht in staat hebben gevoeld, als deze techniek in zijn dagen meer in zwang ware geweest.

Het is echter opvallend hoe weinig andere graveurs naar Wtewael hebben gegraveerd. Wurzbachs opsomming, totnogtoe niet onvolledig gebleken, behalve dan w.b. een gravure naar Wtewaels portret door Ladmiral, vermeldt slechts twee graveurs Willem Swanenburg en P. Tanje, van welke de laatste niet eens een tijdgenoot van Wtewael was, doch in de achttiende eeuw werkte. Zijn werk, gravures naar Wtewaels cartons voor de Goudsche ramen, kan hier onbesproken blijven, omdat de cartons zelve nog bestaan en ter sprake zullen komen. Van Swanenburg vermeldt Wurzbach behalve de serie prenten, genaamd „Thronus Iustitiae", ook nog: de Iustificatie van den Baljuw van Zuid-Holland door Graaf Willem." Deze gravure echter, met een VII gemerkt, maakt deel uit van de Thronus Iustitiae.[1]) **Gr. VII. Pl. LXI.**

Met het zooeven genoemde portret door Ladmiral, vermeld in de levensbeschrijving van Wtewael in de catalogus van het Genootschap Kunstliefde te Utrecht, zal wel bedoeld zijn het portret, hetwelk voorkomt in de uitgave van Carel van Manders „Schilderboek" van 1764 door Jac. de Jongh. In dat geval is de auteur ervan Johannes l'Admiral 1698—1773. Het origineel van dit portret is tot nog

[1]) De oorzaak, waardoor Wurzbach dit niet wist, zal wel te verklaren zijn door de omstancgiheid, dat in 's Rijks Prentenkabinet deze gravure in vroegere dagen uit zijn verband is gelicht en als illustreerende een bebeurtenis uit de Vaderlandsche Geschiedenis is ondergebracht in Mullers „Historische Atlas". Daarna is in de plaats van VII gekomen No. I „de begroeting van Jethro door zijn Schoonzoon Mozes", waarop de I is achterwege gebleven of uitgewischt. Deze vergissing kon ongemerkt blijven, doordat de titelprent kon worden gerekend als No. I. Jhr. Teding van Berkhout, Directeur van 's R. P. K., was zoo vriendelijk den schrijver hierop attent te maken.

toe onbekend. Het is echter de vraag of er een origineel portret aan ten grondslag heeft gelegen, want de figuur, die in deze uitgave van het Schilderboek Wtewael
Gr. III. Pl. LXI. moet voorstellen, komt, zij het dan ook niet geheel volledig, voor op No. III van den „Thronus Iustitiae", „de gerechtsscène met Suzanna", waar de zittende figuur van den schrijver of griffier geheel overeenkomt in houding, kleedij en trekken met l'Admirals portret. Het is echter niet uitgesloten, dat Wtewael een zelfportret gebezigd heeft voor de figuur van den griffier, daar het anders moeilijk te verklaren is, hoe l'Admiral er toe kwam den griffier tot portret te verheffen. Daar bovendien de figuur op beide gravures naar rechts gewend is, zou men moeten aannemen, dat Ladmiral niet naar Wtewaels prent, maar waar de origineele teekening heeft gecopieerd en overigens zijn Ladmirals talrijke portretten van schilders meestal blijkbaar goed naar origineele portretten gedaan.

Van zijn tijdgenooten heeft alleen Swanenburg naar Wtewael gegraveerd. De „*Thronus Iustitiae*" is het eenige wat deze naar hem heeft in prent gebracht.

Deze „Thronus Iustitiae" bestaat uit een serie van veertien prenten en een titelblad. De eerste dezer prenten is een titelprent, de andere zijn illustraties bij achtregelige Latijnsche verzen, welke over voorbeelden van menschelijke en goddelijke gerechtigheid handelen. Zij zijn de eerste twaalf met Romeinsche, de laatste met Arabische cijfers genummerd en zijn deels 1605, deels 1606 gedateerd. Alle vermelden Wtewael als inventor, Swanenburg als graveur en Chr. van Sichem als uitgever, behalve dat de titelprent de Jode als uitgever aanduidt. Dit is de merkwaardig genoeg en misschien valt er uit te concludeeren, dat de uitgave aanvankelijk in handen was van den laatste te Antwerpen, maar dat deze haar om onbekende redenen heeft overgedaan aan van Sichem te Amsterdam. Wellicht hangt hiermede samen het verschil van den tekst op het Amsterdamsche *titelblad* en de Antwerpsche *titelprent*. Terwijl toch de eerste alleen spreekt van een Thronus Iustitiae, die met twaalf prenten is verlicht, gewaagt de titelprent, met welker voorstelling waarschijnlijk „de Troon der Gerechtigheid" is bedoeld, van een „Tractatus de optimo iudice." [1])

Is wellicht de idee van een aparten tractaattekst opgegeven, omdat de prenten met hun onderschrift duidelijk genoeg waren en het tractaat de strekking ervan alleen kon herhalen? Of moet men veronderstellen, dat de twee titelteksten elkaar niet tegenspreken, doch slechts aanvullen en dat de reeks van Latijnsche verzen als tractaat, zij het dan ook in wel zeer ongewonen vorm, is op te vatten? Als er ooit een apart tractaat in prozavorm bijgeschreven ware, dan zou allicht

---

[1]) De tekst van het titelblad luidt: Thronus Iustitiae duodecem pulcherrimis tabulis artificiosissime aere incisis illustratus. Pictore Ioachim Wtenwalio Ultrajectensi, & Wilhelmo Swanenburgio Leydensi Sculptore. Hieronder staat een ingedrukt prentje rechts onder gemerkt C. a Sichem excud. Het bevat een medaillon met randschrift gevat in een cartouche met rolwerk. Het medaillon vertoont het beeld van Iustitia op een voetstuk, waarop de letters Z. D. C.

In de bovenste krul van het rolwerk bevindt zich het teeken: H $\overset{+}{\times}$ H.

Het randschrift om het medaillon luidt: Oculi Domini supra Iustos SPALM 34 (sic.)
Amstelodami.

Excudebat Christophorus a Sichem ligni pariter atque aeris sector; apud quem prostant, Anno salutis MDCV
De tekst van de titelprent luidt:

THRONUS IUSTITIAE.

Hoc est de optimo Judice Tractatus electissimis quibusque exemplis iudiciarijs aeri artificiossissime pulcherrimeque incisis illustratus Joach. Uyttewael in. P. de Jode ex.

de schrijver daarvan in den tekst van de titelprent genoemd zijn en niet slechts de namen van ontwerper, graveur en uitgever der prenten. Maar ook bij de verzen is geen auteursnaam vermeld. Dat zij van Wtewael zouden zijn is niet waarschijnlijk. De hierboven reeds besproken teekening (T. 45) voor Prent I met Mozes begroeting van zijn schoonvader Jethro, te Leipzig, heeft geen onderschrift met vers. Naar den naam van den auteur der verzen kan men derhalve slechts gissen en deze gissing blijft uitermate onzeker, daar zij geen Nederlandsch taalidioom betreft.

Wellicht komt Daniel Heinsius, die in *1605* professor te Leiden werd, waar ook Swanenburg woonde, en die voor Bloemaerts prent van 1608 voorstellend een ,,Vanitas", eveneens door Swanenburg gegraveerd, een Latijnsch gedicht leverde, het eerst in aanmerking om voor den auteur te worden aangezien. In zijn verzamelde gedichten, ,,Poemata áuctiora" *1640* te Leiden uitgegeven door zijn zoon Nicolaas, komen deze verzen echter niet voor. Van de *titelprent* werd bij de bespreking van de desbetreffende teekening in de Albertina (T. 12.) reeds opgemerkt, dat zij een tegen den wand gebouwd monument voorstelt, rijkelijk met gebeeldhouwde figuren bezet, terwijl op het vrijgelaten middenveld een cartouche is gehecht, waarop de titel is aangebracht. De beelden zijn zonder nadere aanduiding als volgt: (te weten op de gravure): in het midden zit voor het fronton de Gerechtigheid met de weegschaal in de linker, het zwaard in de rechterhand. Blijkbaar heeft Wtewael in dit geval, evenals op blad No. 13 met ,, het Laatste Oordeel", waar trouwens de iconographische traditie zulks vereischt, rekening gehouden met de omkeering in spiegelbeeld door den graveur. Bij de overige composities is dit niet het geval, en dit is dikwijls zeer hinderlijk; niet alleen waar men scherprechters hun zwaard met de linker ziet hanteeren, maar ook in het gebarenspel, waar blijkt, dat het alternatief van rechts en links, volstrekt niet onverschillig is.

Justitia is geflankeerd door de eveneens zittende figuren van Mozes met de wetstafelen ter linker- en Christus met een hartvorming schild en het kruis ter rechterzijde.

Zij zijn gezeten op ver vooruitspringende verkroppingen van de cordonlijst, welke door caryatiden worden gedragen. Uiterst rechts en links naast deze carytiden staan in nissen de figuren van twee koningen, de linker ongekroond, met scepter en harp stelt waarschijnlijk David voor; de rechter met kroon en scepter is niet kenbaar aan eenig attribuut, maar kan wegens de iuxtapositie wellicht als Salomo bedoeld zijn. Aan de voeten van David zit een ongebaarde mansfiguur met roede, in zeer pathetische houding, deels gehuld in een lap, waaraan een masker van een gebaard man, wellicht de huid van den omkoopbaren rechter Sisamnes, wiens zoon hier als rechter fungeert. Aan de voeten van den anderen koning wordt eenen koning, kenbaar aan zijn scepter, de oogen uitgestoken door een achter hem staanden man; waarschijnlijk stelt dit de straf van Seleucus voor. In het midden onder de cartouche, zit een rechter met roede temidden van vele boeken, waarvan er één opengeslagen voor zijn voeten ligt en waaruit hij leest. Het monument is architectonisch zeer zuiver en harmonisch doordacht opgebouwd en als ontwerp aangenaam in het vlak aangebracht. Het plastisch karakter is zeer

krachtig weergegeven, zoodat er niets in voorkomt, wat men zich niet als in werkelijkheid aldus bestaand zou kunnen denken, behalve dat de hermen wat fragiel lijken. Van de dertien hierop volgdende platen behandelt de eerste den inhoud van het achttiende hoofdstuk van het boek Exodus, de Ontmoeting van
Gr. I. Mozes en Jethro. Waar de teekening (T. 45) hier van nog bestaat en te Leipzig
Pl. LXI. berust, kan men zich vergewissen hoe buitengemeen goed de wedergave van het origineel op de prent van Swanenburg wel is. Alleen het wat al te summiere karakter van het loover is wat veranderd, maar de figuren doen in allen deele recht wedervaren aan Wtewaels bedoeling. De compositie geeft geen aanleiding tot bijzondere opmerkingen. Maar de aandacht mag worden gevestigd op het picturaal effect van het felle zonlicht, waarvan op prent VIII met „de Raadszitting van den Areopagus bij nacht," zich het maanlicht-effect duidelijk onderscheidt.

Van de overige prenten moge terzake van de compositie worden genoemd
Gr. X. Nò. X, waarop „*de onpartijdigheid van Alexander den Groote*" wordt gevierd.
Pl. LXI. Hij zit ten troon tusschen twee zuilen onder een baldakijn voor een aan alle kanten open gerechtshof, dat cirkelvormig aangelegd met een paar concentrische verhoogingen van een trede en gevat tusschen twee paar zuilen, een soort gerechtsarena bevat, waarop men van het benedeneinde het gezicht heeft. Rondom staan en zitten toehoorders en soldaten van de wacht, terwijl in het midden de woordvoerder van een der partijen zijn zaak bepleit. Ruimtelijk duidelijk voelbaar bedoeld als het middelpunt, heeft Wtewael hem toch liever een stap ter zijde laten doen om het zicht op de figuur van Alexander vrij te laten, dan dat hij het heele tafreel uit de as zou hebben geschoven om den pleiter precies in het midden te laten staan. Aldus zijn zeer fijngevoelig het ruimtelijk en het geestelijk middelpunt tegen elkaar afgewogen.

Terwijl nu de lijfwacht in stand van rust een half oor leent aan de redevoeringen, zijn de geinteresseerde partijen en getuigen door heftig bewogen gesticulaties gekarakteriseerd, waarbij zij echter in ongedwongen houdingen gezeten zijn. De pleiter daarentegen gedraagt zich geheel en al met het decorum van een woordvoerder; één en al spanning, vergeet hij toch geen oogenblik door zijn gesoigneerde pose zijn eerbied voor den hoogen rechter te laten blijken. Deze evenwel is met het achteloos gemak, waartoe zijn hooge titel hem recht geeft, gezeten en luistert met welwillenden aandacht toe. Hij lijkt geheel gehuld in de sfeer van het onpartijdige gehoor en door de symmetrische en centrale bouw van de compositie ligt de atmospheer van rustige onpartijdigheid over de geheele scène. Een opstelling in het rond om de pleitende partijen is ook gegeven in
Gr. VIII. de „*Rechtzitting bij maanlicht op den Arepopagus*" op prent VIII. Waar het hier
Pl. LXI. echter niet gaat om het karakter van onpartijdigheid te accentueeren, maar om de rust en de heldere gemoedsgesteldheid bij het nachtelijk schijnsel van de maan in het licht te stellen, is de rechterstoel niet in het midden maar terzijde op den achtergrond geplaatst en het gewaagde effect is aangedurfd om de maan zelf midden in den hemel te zetten en contrastrijke tegenlichtfiguren te geven. Symmetrie wordt bij deze openluchtscene op den heuveltop niet gezocht; de architectonische middelen daartoe ontbreken trouwens; en de eenige statie waardoor het karakter van een geimproviseerd rechtszitting wordt weggenomen,

zijn de troonhemel boven den voorzittersstoel en de bank met draakpooten der bejaarde archonten. Het is moeilijk te zeggen of hier de prent den dichter, of diens vers den teekenaar heeft geinspireerd.

Waar het echter niet slechts een illustratie van een voorval, doch het weergeven van een stemming en de overeenstemming daarin van vers en prent geldt, moge ditmaal het vers volgen, als voorbeeld van den trant, waarin zij alle zijn vervat.

> ,,Curia Cecropidum, pagique Senatus Arei
> Tempore nocturno dicere iura solent
> Tunc viget atque veget divinae gloria mentis
> Cum species absunt, cum tacet onmis aget.
> ,,Hinc etiam Graijs bona consiliaria dicta est
> Nox; quia consilüs hora sit apta bonis.
> ,,Mentem horrore sacro nocturna silentia complent
> Sensibus at puris lux strepitusque nocet.

Fel bewogen en dramatisch is daarentegen de Gerechtsscene op prent IX, waar *De onverbiddelijkheid van den rechter Bias* wordt geillustreerd. **Gr. IX. Pl. LXI**

Deze velt hier zijn vonnis: maar zooals de tekst der verzen aangeeft, kon hij nimmer een straf uitspreken, zonder dat de tranen hemzelf in de oogen kwamen. Dat ziet de beklaagde en meent van deze weekheid des gemoeds partij te kunnen trekken door geknield tegen des rechters knieën zijn zaak nog aandringender dan te voren te pleiten en door dit bijna vriendschappelijk contact het haast ondoenlijk te maken om te worden afgewezen. De twee weenende stemmen klinken door elkander in de rechtszaal en de rijzige figuur van den openbaren aanklager heeft al zijn energie noodig om zijn onverbiddelijk vertoog voort te zetten tegen de al te gemakkelijk gewonnen sympathie van de toehoorders in. Daartegenin moet hij den schuldige drijven naar de op den voorgrond dreigende carcer. Hoe goedgevoeld is hier het parallel stellen van de beenen van den beklaagde met die van den rechter als aanduiding van zijn bedoeling om hem in het gevlei te komen.

Als staal van Wtewaels dramatisch talent is het treffender dan het om zijn algemeene bekendheid niet meer spannende moment van ,,*Salomo's oordeel*" op prent III of de griezeligheid in koelen bloede van *het Oordeel van Cambyses* op prent VI en om de exceptioneele behandeling van het onderwerp ook liever dan de traditioneele gegevens van Prent IV en XIII met den *Kruisweg* en het *Laatste Oordeel*. Zijn versie van dit laatste onderwerp kan wellicht nog eenig licht werpen op den aard van Wtewaels talent. Zeker wel een der laatste malen dat dit onderwerp in de Nederlanden in beeld is gebracht, houdt Wtewael zich daarbij aan de oude kerkelijke traditie. Waar het religieuze interesse geenszins op den voorgrond staat, doch eerder de grootste van alle rechtszittingen is bedoeld, is natuurlijk de indeeling van de triptiek achterwege gelaten, welke trouwens in deze reeks ook niet dienstig zou zijn geweest om haar formaat.

Maar overigens houdt de voorstelling zich aan de oude Christelijke traditie en blijkt in het minst niet onder den invloed te staan van Michelangelo's groote catastrophe in het luchtruim, waar de heele menschheid, door het bazuingeschal een oogenblik gesublimeerd, op het doemend vonnis zich oplost en in partijen afvalt en omlaagstort in de Styx.

Hier integendeel is alles nog bij het oude, zooals men het kent van Lucas van Leydens zich ook nog aan de kerkelijke traditie houdende voorstelling. Alleen is hier de groote afstand tusschen hemel en aarde niet meer bewaard; hier ontbreekt de wijde ruimte, die het geheel tot een universeele gebeurtenis stempelt. Het is ook geen geestelijk gebeuren in de eerste plaats, maar bloot het navertellen uit oude, opgediepte traditie, van de verschillende episodes, waaruit het verhaal bestond: de graven die opengaan, de strijd tusschen een engel en een duivel om een armen drommel, weinige uitverkorenen, niet wetende wat aan te vangen, maar althans met ontzag opziende tot den Wereldrechter, en rechts de duivels, die hun buit binnenhalen, meerendeels dezelfde saters met welke men zooeven heeft feestgevierd op de Bruiloft van Peleus en Thetis.

Dat alles brengt geenerlei nieuws, wellicht wel innerlijke verarming, vergeleken bij den ouden eenvoud des geloofs. Want de eenvoud des gemoeds ontbreekt hier ten eenen male: het zijn „welstandige", bestudeerde figuren, die hier hun oordeel afwachten of reeds ondergaan, en die welstandigheid gaat hier boven het zieleheil. Tevergeefs zoekt men naar figuren, die er nog individueel bij zijn en er in opgaan, zooals Lucas ze heeft geschilderd. Daarentegen zijn de figuren in den hemel des te treffender; hier zijn het wel groot gevoelde gebaren, die Christus, Johannes de Dooper, Mozes, David en anderen te zien geven; waar dit is dan ook een heele hoogere wereld in actie en niet de lijdelijke contemplatie.

Zoo is de heele Wrewael; immer op zijn best, waar de actie, die in de lijn van zijn karakter lag, het beste gemotiveerd is; hol daarentegen en werkelijk gemaniereerd, waar er voor het uiten van innerlijke bewogenheid in houding en gebaren geen voldoende aanleiding was. Hoe weinigen zijn echter de Nederlandsche schilders die pas subliem worden, wanneer hun figuren in actie komen! Bij de meesten gaat het verhevene dan juist verloren.

D. DE GOUDSCHE GLAZEN.

Pl. LXII tot LXVI — In de groote of St. Janskerk te Gouda bevinden zich onder de talrijke gebrandschilderde glazen er twee, die volgens de traditie door Wtewael zouden zijn ontworpen, volgens de oorkonden echter in glas en lood zijn uitgevoerd door Adriaan Gerritszoon de Vrije. Het zijn de glazen No. 1 en No. 29, die zich ter weerszijden van den toren bevinden, in de Westelijke muur der zijschepen. Deze glazen zouden, wat hunne compositie en stijl betreft, hier alleen ter sprake kunnen komen om de waarheid der traditie omtrent den ontwerper te toetsen, ware het niet, dat in dezelfde kerk tevens de cartons bewaard worden, waarnaar deze glazen zijn vervaardigd. Voorzoover deze cartons hier inderdaad zullen blijken van Wtewaels hand afkomstig te zijn, ressorteeren zij onder de bespreking van zijn teekenwerk, doch worden hier afzonderlijk besproken, omdat compositie en afmeting geheel zijn bepaald door het bijzondeer doel.

De ramen zijn ongeveer tegelijkertijd ontstaan in de laatste jaren van de zestiende eeuw en werden geschonken door de Staten van Noord- en Zuid-

Holland en door zeven steden van het Noorder — en vijf en twintig steden van het Zuiderkwartier. Nasporingen naar den tekst van de opdracht der Staten en aan wien deze eigenlijk is verstrekt, bleven totnogtoe zonder resultaat. Wellicht kan echter een conclusie getrokken worden uit de aanteekeningen, die Luitenant-Kolonel Scheltema heeft gepubliceerd [1]) aangaande de finantieele transacties van de Vrije met betrekking tot deze glazen. Onder Anno 1595 vindt men daar vermeld: „Betaelt Adriaen Gerritsz de Vrije de Jonghe", bij forme „van leeninghe, twee hondert gulden, tot coopinghe der materialen der glaezen, „die hij in de kerck deser stede aengenomen heeft te maeken van weghen de „heeren Staten van Hollandt, welcke zommen op de betalinghe des voors glasen „hij gehouden wordt de stad te restitueeren . . . C. C. gulden."

In de voetnoot: „Deze zijn de glazen vermeld onder No. 1 (de Vrijheid der Conscientie) en No. 29 (de Christelijke Ridder) van de beschrijving der kerkglazen."

Wellicht valt hieruit af te leiden, dat de opdracht der Staten voornamelijk een zakelijke is geweest en wel t. a. v. het oppervlak, het aantal vierkante voeten, dat door den Goudschen glasbrander zou worden geleverd. Dat deze bij de stad en niet bij de Staten moet aankloppen om een voorschot, geeft geen hoogen dunk aangaande een nauwen band tusschen opdrachtgever en uitvoerder. Intusschen blijkt hieruit niets aangaande de strekking van de opdrachten en het valt moeilijk aan te nemen, dat hiervan niets zou zijn vermeld in de opdracht. „De Vrijheid der Conscientie" klinkt als een aannemelijke titel voor een opdracht der gewestelijke regeering; „De Christelijke Ridder" daarentegen klinkt te algemeen en problematisch [2]). Moeilijk valt ook aan te nemen, dat de opdrachtgevers een handleiding voor de figurale voorstelling zouden hebben gegeven en evenmin kunnen de gedichtjes van respectievelijk tien en vier regels onder de voorstellingen als opdrachten worden beschouwd. Wat ons hierbij thans voornamelijk interesseert is de vraag of, dan wel in hoever de artistieke opvatting komt voor rekening van dengeen, die volgens de literaire overlevering [3]) de

---

[1]) Luitenant-Kolonel Nic. Scheltema te Gouda: „Iets over het St. Lucas-gilde te Gouda; Aanteekeningen „betrekkelijk Goudsche kunstenaars etc. Uittreksels uit de stadsrekeningen, door idem, vanaf 1494; gepubliceerd in het Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis, O'breen. Deel III 1880/1. Scheltema's artikel citeert het Nederlandsch Archief voor Kerkelijke Geschiedenis van N. C. Kist en H. J. Rooyaards Deel VIII 1849. blz. 211: Een stuk over onuitgegeven stukken betr. de St. Janskerk te Gouda, medegedeeld door M. A. G. Vorstman. Theol. Docts. en predt. te Gouda: Het St. Lucasgulde te Gouda sedert 1487.

[2]) Als er een historische toespeling mede bedoeld is, dan is deze allerminst duidelijk. Wellicht Prins Maurits? Maar welke zonden had deze in 1595 te belijden?

[3]) De traditie, volgens welke No. 29 door Wtewael zou zijn ontworpen, is reeds te vinden bij Theodorus Gerardi Hopkooper: „Beschrijvinge en uytlegginge der konstrijke Glazen binnen de Groote en Heerlijcke St. Janskerk „tot Gouda; Eertijds in 't kort bijeen vergaderd door de Heer Theodorus Gerardi Hopkooper, rentmeester derselver „kerk. En nu wijdloopiger in Rijm uytgebreid door Dirk Vermij, Geadmitteerd schoolhouder ter Goude, ge„druck bij Dirck Boekhoven, Boekverkooper op de Botermarkt in de Nieuw Boek-Drukkerij 1681 in quarto" (40 blz.), waarin aan het eind:

„De Heer Th. G. Hopkooper, rentmeester der kerk, heeft in 't jaar 1639 een uytlegginge van deese Glasen in „'t kort beschreven . . . etc." Een en ander is vermeld in het „Voorberigt" van Christiaan Kramm: De Goudsche Glazen of Beschrijving der beroemde geschilderde Kerkglazen van de Groote of St. Janskerk te Ter Goude (benevens de Geschiedenis der kerk en een levensberigt der Gebroeders Crabeth), Gouda, Brinkman en van Goor, 1853.

Als voorbeeld van het kreupel rijm van Vermij wordt het volgende gedichtje bij Glas No. 29 afgedrukt:

„Joachim Uytewael tot Utregt, Inventeerde
„Wat in dit Glas moest staan, hetwelk zoo Figureerde,
„Adriaen Gerritse de Vrij, die 't ook pinxeerde."

voorstellingen „inventeerde". Voor beide glazen zou dit geweest zijn Joachim Wtewael. Onze tot zoover verzamelde kennis aangaande zijnen stijl bevestigt deze traditie alleen t. a. v. Glas No. 1; spreekt haar echter tegen t. a. v. Glas No. 29.

Het karakter der figuren op de Glazen zelf toont reeds een groot onderscheid; terwijl die van No. 1 overal de voor Wtewael typische standmotieven, gebaren en details van vormen te zien geven, ontbreken die ten eenen male op Glas No. 29. Nog zou men dit verschil kunnen verklaren door de uitvoering in glas en lood, b.v. door aan te nemen, dat de Vrije Glas No. 29 door een leerling had laten uitvoeren; ook zouden latere restauraties, die volgens Chr. Kramm reeds zooveel van de oorspronkelijke schoonheid van het glas met „de Vrijheid der Conscientie" hadden doen verloren gaan, aansprakelijk zijn voor het verloren gaan van het karakter van Wtewaels vormen op het glas met „de Christelijke Ridder".

Maar al deze overwegingen kunnen buiten beschouwing blijven, daar de St. Janskerk te Gouda, behalve de schoone glazen zelf, ook nog onder de talrijke daarbij behoorende, hoogst belangrijke en tot nog toe niet genoeg gewaardeerde cartons, die van de Glazen No. 1 en No. 29 bewaart. Een blik op deze cartons is reeds voldoende om te zien, dat ze onmogelijk van dezelfde hand kunnen zijn en het is alleen verwonderlijk, dat zoovele schrijvers en kunstenaars, die deze cartons hebben gezien, het misverstand niet eerder uit den weg hebben geruimd. Het is tenslotte alleen te verklaren uit gedachteloos overschrijven van eenmaal gedrukte beweringen. De analyse van de beide composities toont, evenals de kwaliteit van de teekening, reeds een groot onderscheid, vooral wat de figuren betreft; die van het door het Noorderkwartier geschonken raam met „de Christelijke ridder" vertoont twee figuren, die in geenerlei rapport tot elkaar staan. Hoe zou het ook mogelijk geweest zijn, ze wel in relatie tot elkander te brengen, waar de eene figuur, David, een historische, de andere, de Christelijke ridder een symbolische figuur is? Met een allegorische figuur of een personificatie ware dit in den trant van den tijd nog mogelijk geweest. Het volk, dat deze inconsequentie heeft gevoeld, heeft dan ook wel getracht deze laatste figuur te interpreteeren als de profeet Nathan, die David zijne zonden onder het oog brengt. Aanleiding daartoe zal wel geweest zijn, dat in het vierregelig gedicht, hetwelk op de cartouche aan den onderkant van het raam is aangebracht, gezinspeeld wordt op Davids berouw; van Nathan wordt echter niet gerept, doch wel van een Christelijk ridder; en deze is het dan ook, dien we gehelmd en gewapend met getrokken zwaard afgebeeld zien.

Bij Glas No. 1:

„Het Glas van Numro één, en 't geen U hier present is
„Vermij 't Jaer niet alleen, maar ieder onbekent is
„Maer, soo 'k ten regten meen, weet wanneer het omtrent is
1598.

Hopkoopers boek is verloren (ofschoon Vermij zegt diens tekst in margine naast zijn verzen af te drukken, hetgeen Kramm nog heeft bezeten). In 1739 is het boekje van Vermij door Endenburg nogmaals uitgegeven, waarbij Vermij's gedichten door die van meerdere anderen zijn vervangen.

De traditie volgens welke Wtewael niet alleen voor de compositie van Glas No. 1, maar ook voor No. 29 aansprakelijk is, werd daarna in talrijke gidsen voor de bezichtiging der Goudsche glazen voortgezet.

Het niet bepaald welluidende gedicht, waarvan de auteur onbekend is, luidt:

> ,,De krone des levens ende vreede zal hij ontfangen,
> ,,die, als David, met leedweezen zijn zonden beschreyt heeft,
> ,,en als den Christelijken Ridder met groot verlangen
> ,,de wapenen des geloofs altijt tot strijden bereyt heeft.

Is dit wellicht meer specifiek kerkelijke symboliek dan die van het andere raam, dan is zij in de dorheid van haar phantazie niet veelbelovend voor dat bijzonder genre.

Of de ontwerper van het carton gebonden was aan den tekst van den onbekenden dichter, dan wel of hij zelf de slechte dichter van deze vier regelen is geweest, is niet meer uit te maken. Het laatste is niet waarschijnlijk, daar de schilder zich hier naar den dichter schijnt te hebben geregeld en niet omgekeerd. De botte tegenstelling der twee figuren, die in geenerlei relatie tot elkander treden, die alleen hun scepter en zwaard ophouden, terwijl houterige engeltjes vlak boven hun hoofd zweven om hun de kroon des levens op de reeds gekroonde en gehelmde hoofden te zetten, is zoo weinig in den anders steeds zeer levendigen trant van Wtewael, dat men reeds hierom alleen zou weigeren aan te nemen, dat het zijn compositie wezen kan. Doch ook het karakter dezer figuren vertoont nergens den anders sterk genoeg sprekenden stijl van Wtewael.

Hoog boven in den spitsboog zweeft nog een derde engel voor het tongewelf, dat in de diepte verloopend en ter weerszijden gedragen door rijen Dorische zuilen een uitzicht op een stadsbeeld met torens open laat. Deze zuilenrijen zelf staan weer op een massieven met kroonlijst afgedekten en met pilastes versierden onderbouw, waarin twee gesloten deuren zijn aangebracht. Voor deze incohaerente architectuur zijn nu David met zijn harp en scepter ter linker — en de Christelijke Ridder met het zwaard ter rechterzijde geposteerd. De wapenschilden van zes steden bevinden zich tusschen de voorste twee paar zuilen en een zevende schild bij het hoofd van den ridder. Bij de compositie had de ontwerper rekening te houden met drie montanten, die de hoofdfiguren niet op hinderlijke wijze mochten oversnijden; vandaar de tot zekere hoogte begrijpelijke stijfheid der opstelling van de hoofdfiguren.

In het andere carton, dat het ontwerp was voor No. 1 der Goudsche glazen, heeft hij daarentegen met de verticale verdeeling door vijf montanten op vernuftige wijze rekening gehouden.

De zware middelste montant oversnijdt de voorstelling op de minst hinderlijke wijze, n.l. tusschen de twee hoofdgroepen en stoort de hoogoprijzende architectuur op den achtergrond al evenmin. Deze vult geheelenal de voor de figurale voorstelling overtollige hoogte van het raam en bestaat, evenals bij het vorige venster uit een zuilengang, ditmaal, ofschoon geenszins zuiver van proportie, van de Corinthische orde, van den grond oprijzend en met een tongewelf in cassetten overdekt. Het naar links afwijkend doorzicht op andere gebouwen houdt rekening met de plaatsing van het glas rechts van den toren. De voorgrond, waarop de voornaamste figuren zich bewegen, wordt beneden afgesloten door

een groote rolwerk-cartouche, ter weerszijden gehouden door twee geheel naakte knapen in een heraldieken, klimmenden uitvalstand en is omgeven door elf van de vijfentwintig wapenschilden der Zuid-Hollandsche steden; van de overige veertien zijn er acht ter linker en zes ter rechterzijde van den zuilengang aangebracht, terwijl twee groote engelen, ter weerszijden voor het tongewelf op de kroonlijst gezeten, aan lange banden de wapenschilden van Holland links en van den Prins van Oranje rechts omlaag laten hangen. De cartouche geeft het volgende gedicht van tien regelen te lezen, dat al evenmin van groot literair talent getuigt als het vorige, al geeft het desondanks uiting aan het gevoelen van Godsvertrouwen in den strijd om het volksbestaan.

„Nae bescherminge van Tyranny en Vrijheid der consientie
„Dees Nederlanden men langen heeft cien haken.
„Waer nae gevolgd zijn menigvuldige dissentiën
„Met moorden, rooven, doodslaan, branden en blaken:
„Maar Heer, Gij, die een Rechter zijt in alle saken
„Nu Liefde, Eendracht en Standvastigheyd verwekt
„Die met Gerechtigheyd en Trouwheijd des herten waken
„Opdat Tyranny onder den wagen blijft subject.
„Waer op men Vrijheyd der Consientie siet triumpheeren;
„De landen zijn gelukkig daer de Deugden regeeren.”

Van wien dit gedicht ook moge zijn, welks letters met ander materiaal dan de figuren en veel minder krachtig dan deze zijn geteekend, de hakkelende taal ervan is ten eenen male onbegrijpelijk voor een man als Wtewael, die zoo rythmisch voelt als het om optische rangschikking gaat.

Klaarblijkelijk is ditmaal het gedicht op de reeds ontworpen voorstelling geinspireerd en niet andersom, zoodat ook al ware het gedicht van Wtewael zelf afkomstig, de voorstelling, behoudens de mogelijkheid van zekere aanwijzingen in de opdracht, geheel van Wtewael afkomstig moet zijn. Deze bestaat dan uit een zegewagen met troonhemel, die van rechts komt binnenrijden, getrokken aan een dik koord door de vijf symbolische vrouwefiguren links.

Op dezen wagen zitten twee vrouwlijke figuren; rechts de „Vrijheid der Conscientie”, een geheel naakte figuur, wel ten bewijze hoeveel minder aanstoot men in die dagen nam aan de voorstelling van het vrouwelijk naakt, zelfs op een gewijde plaats als deze. Zij houdt een opengeslagen Bijbel op haar schoot en drukt met haar rechter een hart tegen haar boezem. Evenals de links naast haar gezeten figuur van de „Bescherminge van Tiranny”, die geheel gekleed, gehelmd en gewapend is met zwaard en schild, wendt zij zich in een houding met sterk contrapost tot den toeschouwer. Zij zijn op een bank met zijwangen in den vorm van chimera's gezeten in bijkans paralelle houding, hetgeen voor het evenwicht der compositie van groot gewicht is en toch geenszins als een compositioneele kunstgreep aandoet, omdat de schok, die door beide figuren gaat tengevolge van de aanzettende beweging van den wagen, er door voelbaar wordt. Voor aan den bodem van den wagen staat een leeuwekop tusschen rolwerkornament tegen de terneder geworpen mannelijke figuur van de „Tiranny”, wiens ge-

broken wapentuig overal verspreid ligt. De rijk gebeeldhouwde stuurhaak en disselkop van den wagen, die reeds over den verwonnene is heengegaan, wordt met een daaraan bevestigd koord voortgetrokken door de vijf symbolische vrouwefiguren links, die in het gedicht zijn genoemd. De voorste van deze, de Liefde, wordt van voren en achteren bij haar gewaad vastgehouden door twee geheel naakte knaapjes, die tot haar opzien. Bijna geheel ditzelfde moederlijk groepje, het bekende Caritas-motief, keert later terug op de teekening van Gr. No. I van de Thronus Iustitiae, welke zich te Leipzig bevindt, (T. 45.) hoewel met minder manieristisch bewogen handgebaren. Deze figuur is vol teerheid en gratie weergegeven. Over haar schouder is op deze zelfde cartonstrook alleen het hoofd van de „Gerechtigheid" zichtbaar, die met pittigen, strakken blik naar het midden van de heele groep kijkt. De volgende strook is bijna geheel ingenomen door de figuur der „Getrouheyt", welke men op den rug ziet; terwijl over haar schouder van voren zichtbaar is de „Eendracht", die een bundel pijlen draagt in haar rechter. „Zij is de jongste van de Deugden. Haar achterovergebogen „hoofd draagt de uitdrukking van gemeenschappelijk lijden, maar ook van „gemeenschappelijk triumpheeren in het open, ronde gelaat". „Overigens wordt „zij geheel bedekt door de stoere, krachtige en prachtige figuur van de „Trouw." „Dit is de figuur, die alles overspant. Met haar wijduitgestrekte armen vat zij „de geheele groep als het ware samen en doet dat met zulk een kracht en zulk „een actie, tegelijk ook met zulk een omzichtigheid, dat men zich verwondert „dit uitgedrukt te zien in het rug-beeld vaan deze allegorie. En toch, de vaste „greep van haar handen, de gebouwde nek met de geheele totaalhouding van „het lichaam en den stand van het hoofd, waarvan een omtrek met scherp ge„teekende wimpers zichtbaar is, geeft uitdrukking aan wat de schilder zich „voorstelde als het beeld der Trouw. Haar zwierig gehouden, geschulpte over„kleed geeft voorts in het onderste deel der compositie een geschikten overgang „van den rijkdom van het linkerstuk der onderhelft met zijn schitterende „kinderfiguren naar de donkere zware rechtergrens, waaruit de laatste figuur, „de „Standvastigheid" opkomt. Dit is een vrouw in arbeid, het beeld van het „niet desespereeren", met een lijdzamen, maar vasten blik starend anar de Eendracht en Getrouwheid. Dwars over het tableau loopt de lijn van een snoer, „hetwelk hen allen verbindt, waaraan zij ook allen de hand hebben geslagen. „Men merke daarbij op de juiste onderkenning van het onderwerp, vergelijke „de mollige kinderhanden, die op het bovenbeen van de moeder rusten met de „prachtige krachthanden van de Getrouwheyd. In de figuren wordt een rijkdom „van vorm weergegeven, die in de naaktteekening, maar evenzeer in de kleeding „tot uiting komt en met behoud van de vrije penseelstreek tot in het detail is „bewaard." [1]) Op den voorgrond onder deze groep liggen een hond en een

[1]) C. de Geus, naar aanleiding van de tegeltableaux van 357 tegels in het Huis Lambert van Meerten. (Coll. Vis) in Oude Kunst 1919 IV blz. 305 sq. (geillustreerd met detail foto's). De hierin voorkomende verklaring van de kruisharceering op de cartons als dienende ter orientatie van de plaats der zuilen, wordt door de compositie zelf weersproken. Een ander fragment van het carton met een correspondeerend tegeltableau van 78 tegels is besproken en gereproduceerd door Ida C. E. Peelen in het Bulletin v. d. Ned. Oudh. Bond IIe Serie 1910 pag. 198 sq.

Het Victoria and Albert Museum bezit een tweede exemplaar van hetzelfde groote tegeltableau; afgebeeld op Taf. 19 van Eelco M. Vis, Commer de Geus: Alt Holländische Fliesen. Hiersemann, Leipzig 1920, alwaar op Tafel 20 in kleuren het andere fragment is afgebeeld.

Corinthisch kapiteel, Wtewaels bekende voorgrondrequisieten. In het artikel van C. de Geus wordt als bekend verondersteld, dat de architectuur van de bovenste helft der compositie door een andere hand, waarschijnlijk die van Adriaan de Vrije geteekend zou zijn. Bronnen voor deze bewering worden niet genoemd. Waarschijnlijk is deze overlevering afkomstig van hetgeen John Weale in 1846 pag. 32 schreef: „on Pieter and Wouter Crabeth," waar het heet: „There „is little doubt, that the architecture was put in by some other hand as de Prije „himself seldom attempted more than armorial bearings and ornaments."

Hoe ongetrouwbaar Weale's inlichtingen echter zijn, blijke uit hetgeen hij laat volgen omtrent Wtewael [1]).

„Wijtewaels work is some of the best after that of the Crabeths and Dirk van „Zijl. He had the superintendance of the windows at Ysenhout, which he restored „(onbekend) and before his death, which happened in 1643 he become blind".

Aanleiding tot deze veronderstelling omtrent een andere hand voor de architectuur van de cartons is wellicht geweest de omstandigheid, dat deze in een ietwat lichtere krijtstreek is gehouden dan de figurale compositie. Hoe dit ook zij, van groot belang is de kwestie niet, daar de architectuur het minst belangrijke deel der compositie is en het wel vaststaat (men denke aan het ornamentaal ontwerp voor het „pièce de milieu) dat Wtewael in elk geval in staat was om ook de architectuur zelf te ontwerpen. Bij de veronderstelling van een andere hand blijft het dan een vraag, hoe de Vrije er in geslaagd zou zijn de twee zeer goed in Wtewaels stijl geslaagde groote engelenfiguren te ontwerpen. Beschouwt men echter de vijf cartonstrooken voor de bovenste helft van het raam nauwkeurig, dan blijkt, dat in de uitvoering twee verschillende handen werkzaam zijn geweest. De hooge Corinthische zuil met wapenschilden en schriftbanden, de zuilfragmenten rechts hiervan aan den onderkant der cartons, het ronde koepelbouwwerk onderaan de middelste strook toonen dezelfde krachtig gezette vetkool-lijnen als de figuren der vijf strooken van de benedenhelft en zijn dus naar alle waarschijnlijkheid door Wtewael geteekend. De rest van de teekening der vijf bovenste strooken is met ander materiaal veel minder krachtig uitgevoerd. Doch zij stellen in den architecturalen achtergrond dan ook den in het zonlicht badenden kant voor, terwijl de zwaar geharceerde zuilen in de schaduw staan. Desondanks zijn de details der architectuur van dit gedeelte geheel in overeenstemming met het krachtiger uitgevoerde van Wtewaels hand; zoodat de veronderstelling niet al te gewaagd is, dat Wtewael ook deze gedeelten heeft ontworpen met licht materiaal, doch in de afwerking is blijven steken, hetzij dat hij de overtuiging had dit nu wel verder aan de Vrije te kunnen overlaten, hetzij dat hem tijd en gelegenheid ontbrak en hij het werk noodgedwongen uit handen heeft moeten geven.

Tot deze conclusie komt men ook, als men de groote engelfiguren nader beschouwt. Het motief van de zittende figuren in contrapost, dat trouwens veel

---

[1]) De bron van deze apocryphe gegevens, welke overigens geheel onschuldig is aan Weale's valsche weergave daarvan is te vinden in J. W.(alvis). Beschrijving der Stad Gouda. Gouda — Endenburg, Leiden — Chr. Vermey, 1713. Deel II pag. 89. Waele heeft dit onvergeeflijk slordig gelezen of wellicht als Engelschman in 't geheel niet begrepen.

overeenkomst vertoont met die van de figuur der „Vrijheid" op den zegewagen, is geheel in Wtewaels trant, maar de definitieve afwerking is niet van hem. Het profiel van de koppen en de uitdrukking daarvan is die van de school der Crabetten en komt overeen met die van den Christelijken Ridder en ook de handen en armen zijn niet die van Wtewael.

De Vrije heeft dus de teekening van Wtewael gecorrigeerd met zijn materiaal of ze zijn geheelenal van hem en heeft hij Wtewaels motief slechts nagevolgd.

Doch de vraag of het ontwerp der architectuur in eerste instantie van Wtewael of de Vrije was, behoeft niet slechts van den kant der kleinere details te worden benaderd; ook de compositie van het geheel heeft kwaliteiten, die men vergeefs zoekt in de compositie van Glas No. 29.

Door de vrij sterke perspectivische verschuiving, welke Wtewael als meester uit het overgangstijdperk van Renaissance naar Barok, gaarne als concressie aan de eenheid der architectuur van den westelijken wand van het kerkgebouw doet, ontstaat een scheefheid, die echter onmiddellijk en wel op zeer fijn gevoelde manier, gecontrabalanceerd wordt door de het evenwicht herstellende licht- en schaduwverdeeling der architectuur van den achtergrond. Assynmetrie derhalve, maar voortreffelijke eurythmie! Het heele raamvlak komt aldus in actie. Van den donkeren, door wapengeflikker gelijsten rand uit wordt het oog over de golvende, in het midden diep neerzinkende voorgrondcompositie heengeleid naar den diepen middelscopus (het kleine accent van het middelpunt, het kleine balcon met de twee leeuwen als wapenhouders aan den toren in de verte, ontbreekt niet). In druk en tegendruk, licht en schaduw, blok en contrablok is deze architectuur gestapeld om het lichte midden heen. Het tooneel heeft geen vlakken voorkant, maar het tooneelplat steekt boven den onderbouw uit. In de heele bovenhelft der compositie kan geen accent, geen baluster zelfs, gemist worden; het geheele raam is in zijn volheid een openbaring van schoonen schijn.

Het oordeel van Kramm [1]), hetwelk deze trouwens bijna letterlijk heeft overgenomen van Walvis [2]), welk oordeel een kritiek inhoudt met betrekking tot het verschil in kwaliteit tusschen het figurale en architecturale gedeelte van dit raam, kan derhalve geenszins worden beaamd.

Over de techniek der teekening van het carton schrijft Kramm [3]) eveneens Walvis [4]) na; deze zegt: „Joachim Uitdewaal, Utrechtsch schilder, tekende met geolide kool, of zwart krijt, de verbeelde Vrijheid des Conscientie, zeer „kloek in meerterlijk, gereuzeld en geärtzeerd en met wit crion gehoogd. Het „perspectief gelijkt een andere handeling, die niet so goed is, doch de beelden „zijn beter in de teekeninge als in 't glas. Zeker grilvink heeft deze tekeninge „niet weinig met olie beklad."

---

[1]) Kramm, t.a.p. pag. 46.

[2]) J. Walvis, t.a.p. II pag. 80: „Joachim Uitewael was 't Utrecht de uitvinder van 't werk en Adr. G. de Vrye „de schilder. Konstkenners oordeelen, dat het achterwerk, bestaande in bouwkunst, als de Triomfboog enz. van „een ander geteekend is, zijnde een andere handeling, en niet zo goed als de beeldetekening; de kolommen zijn „veel te kort na mate der dikte, en staan, naar het schijnt, vlak op de vloer zonder pedestal"

[3]) Kramm t.a.p. pag. 23.

[4]) Walvis, t.a.p. II pag. 88.

Ten slotte heeft Kramm [1]) zijn wijsheid ook uit Walvis geput, als hij, een oogenblik slechts, de eerste schijnt te zijn, die inzag, dat glas No. 29 door de Vrije zelf, en niet door Wtewaal moet zijn ontworpen; Walvis [2]) zegt: ,,Adriaan Gerridsz de Vrije teekende het glas van Rijnland [3]) met zwart crion . . . (etc.) ,,Zijne andere van den Christelijken Ridder is wat aangewasschen, en met wit ,,gehoogd." Doch wie, zonder zelf zijn oogen te gebruiken, andere meeningen naschrijft en deze zelfs niet daarbij noemt, is, zooals Kramm toont, ook niet bestand tegen hardnekkige tradities, die het omgekeerde volhouden. Want elders [4]) schrijft Kramm weer over ditzelfde 29ste raam:

,,De vinding of cartonteekening voor dit glas is gemaakt door Joachim Wtewael ,,van Utrecht, welke reeds als bekwaam kunstenaar vroeger is vermeld, gelijk ,,ook Adriaen Gerritsz de Vrije, die het naar het vermelde carton heeft geschilderd."

Het misverstand, dat reeds drie eeuwen heeft geheerscht, moge thans definitief uit den weg zijn geruimd. Voor het carton van den Christelijken Ridder achten wij Wtewael te goed.

---

[1]) Kramm, t.a.p. pag. 23.
[2]) Walvis, t.a.p. II pag. 88.
[3]) Een der andere glazen, n.l. No. 4.
[4]) Kramm, t.a.p. pag. 123.

HOOFDSTUK III.

DE BETEEKENIS VAN HET ROMANISME IN DE NEDERLANDEN.

HET OEUVRE VAN WTEWAEL EISCHTE EEN MONOGRAPHIE, omdat daaraan, beter dan aan het werk van eenig ander Nederlandsch schilder der zestiende eeuw, kan worden aangetoond, welke de eigenschappen en tendenties zijn van de toen heerschende richting in de Nederlandsche kunst, het „Romanisme", d.i. de oriëntatie van de Nederlandsche kunst naar die van Italië. Daarom mogen hier eenige beschouwingen over de beteekenis van het Romanisme in het algemeen volgen; want de juiste beoordeeling van Wtewaels werk dient te worden bevrijd van de vooroordeelen, welke in de literatuur telkens weder blijken te kleven aan het verschijnsel Romanisme als zoodanig. Door de meeste, soms zelfs door zeer bevoegde beoordeelaars werd dit gewoonlijk met zekere geringschatting beschouwd; daarentegen dreigt het in den laatsten tijd bij anderen weer in de mode te zullen komen.

In het algemeen wordt den Romanisten verweten gebrek aan oorspronkelijke scheppingskracht, innerlijke leegte, het pronken met vreemde veeren. Vooral bij Friedländer hoort men telkens den min of meer geirriteerden toon, waarmee over deze meesters wordt gesproken. Het is bovenal de figuur van *P. Bruegel d.O.* die de lakenswaardige afhankelijkheid van al de anderen in een scherp licht zou stellen. Zijn naam zou beteekenen het oordeel en tevens het vonnis over de zestiende eeuw.

Bruegel, die wel in Italië is geweest, is de eenige profeet, die de knie niet gebogen heeft voor de Baäls. Hij heeft echter nagelaten de Baälsdienaars te onthoofden! Nergens geeft hij blijk tegen hen in oppositie te zijn gegaan: hij heeft geen enkel onderwerp behandeld, behalve dan misschien zijn, „Aanbidding der Koningen", in Londen (waarover verschillend geoordeeld wordt) waarin hij positie had kunnen nemen tegenover oude of nieuwe stroomingen in de schilderkunst. Veeleer lijkt het alsof *het heele cultuurvraagstuk hem onverschillig* was; in zijn werk is er nergens eenig getuigenis of echo van te vinden; hoogstens heeft hij er zich in zijn „Toren van Babel" sceptisch over uitgesproken.

De onbetwistbare originaliteit van Bruegel ligt dan ook geenszins in het geven van een nieuwen vorm aan den ouden inhoud, (waarvoor de Romanisten worden aansprakelijk gesteld) nog minder in het aanwijzen of scheppen van een nieuwen inhoud, maar in het ontdekken van een ander object voor de schilderkunst: n.l. den boerenstand en het volk, dat geen beschaving kent. Democratisch idealisme zoeke men daarin echter niet; ook dat volk bestaat voor Bruegel hoogstens bij de gratie van zijn handenarbeid; verder is het vermakelijk of .... goed voor de galg: ook hier dus een toon van pessimisme.

Dit zij niet gezegd om te wenschen, dat Bruegel anders ware dan hij is; men

kan niet anders dan dankbaar zijn voor het vele kostelijke en ook verhevene, dat hij de wereld gegeven heeft — het is alleen om aan te toonen, dat Bruegel allesbehalve een maatstaf voor het Romanisme der zestiende eeuw is. Zeker is hij verreweg de grootste figuur onder de Nederlanders van deze eeuw, maar hij is *onvergelijkbaar met de anderen*, niet om zijn grootheid, maar om het heterogene van zijn kunst.

Friedländer gaat in zijn boek over Bruegel [1]) echter veel verder en spreekt zelfs een oogenblik van „Mängel der Alt-Niederländischen Malerei", waar hij deze vergelijkt met Bruegels schilderijen en het onderscheid opmerkt tusschen „het fixeerende, vastnagelende karakter van de aanschouwingswijze" der eerste en het bewegelijke, vertellende, ruimtelijke bevrijdende karakter van Bruegels voorstellingen.

Het hier eenmaal gebezigde woord „Mängel" verschaft ons een geschikt uitgangspunt voor de karakteristiek van de zestiende eeuw en meer daartegen dan tegen Friedländer, wien het uit de pen geglipt moge zijn [2]), zij hier opgemerkt, dat de door Friedländer bedoelde tegenstelling tusschen de gefixeerde, besloten compositie en de bewegelijke, illustreerende vertelling altijd mogelijk is, er altijd geweest is en immer blijven zal binnen de grenzen van de Nederlandsche kunst.

Of het al dan niet gebeurt, hangt niet af van den stijl eener bepaalde periode of van den graad van het kunstenaarstalent, maar het wordt door het onderwerp al dan niet gevergd en door den aard van het talent wel of niet gezocht.

Wellicht geeft het pas hieraan eenige abstracte beschouwingen vast te knoopen, waarop later in een ander verband concrete gevallen terugkomen.

Tegenover de bewegelijke, illustratieve voorstelling staat het stilleven; dit zal immer een overwegend gefixeerd karakter hebben, ofschoon zijn lijnverloop geïdealiseerde beweging kan verkondigen. Onderwerpen daarentegen als Bruegels „Kinderspelen" vertoonen zuiver illustratieve bewegingsmomenten; maar deze bewegingen worden van moment tot moment gefixeerd door het licht en de schilder kan slechts één dezer momenten vasthouden en weergeven. Maar op groote hoogte lijkt het snelste vliegtuig gefixeerd, omdat men geen onderdeelen ten opzichte van elkaar ziet bewegen. Met wolkenmassa's gebeurt dit schijnbaar slechts langzaam, doch zij toonen in hare momenteel verstarde belijning een gefixeerd, zoo te zeggen ornamentaal spanningsmotief.

Een ornament is dan ook als 't ware een „stilleven", — „stilstaand leven" zei men vroeger — dat geïdealiseerde bewegings- en rustmotieven bedoelt te vertoonen, welke — in het Noorden minder dan in het Zuiden — liefst gerythmiseerd worden.

Maar het stilleven kan ook een geheel ander karakter hebben; het kan een kleur, en lichtstudie zijn en zal dan geen nadruk leggen op het karakter zijner belijning. Want het licht heeft geen deel aan de uitdrukking der beweging en de aandacht, die op het lichteffect is ingesteld, is daarbij dus weinig of niet geïnteresseerd. Doch om beweging uit te drukken, kan een teekenaar wel, doch een schilder het

---

[1]) Pieter Bruegel von Max J. Friedländer im Propylaeen Verlag, Berlin pag. 185.

[2]) Friedländer gaat echter ook zoo ver om den Nederlandschen schilders der XVIIe eeuw „Feigheit vor der Realität" en zoo meer te verwijten. t. a. p. pag. 192.

niet stellen zonder de weergave van het licht. Voor de observatie van den schilder is het lichteffect op de stille objecten echter schooner, dan op de bewogene, omdat beweging nadeel doet aan de onderscheiding van kleur. De beweging, die dus beter door het geteekend verloop van lijnen, dan door kleurschakeering wordt uitgedrukt, vertelt steeds iets, dat begrepen moet worden; zij illustreert een voorval, dat in den tijd verloopt en daarom geen eenheid van het beeld veroorlooft, dan tenzij met suggestieve bijgedachten van voorgeschiedenis en afloop. Het licht daarentegen, waarin de geboren lichtschilder geïnteresseerd is, *beschijnt het zijnde*, of zoo er ook een psychologisch interesse in het spel is, *een toestand:* de pauze in of het resultaat van een geschiedenis. De heele geschiedenis is den lichtschilder te veel. Daarom is de illustratie, met zijn vele aan het licht vreemde wilsmomenten, meer thuis in Duitschland, dan in Nederland, dat arm is aan „Erfindung", aan „motieven" en de illustratie slechts als onderstrooming kent. Een Jan Steen schijnt wel een illustrator te zijn, maar zijn illustraties beoogen toch meer een toestand weer te geven, waarvan men zegt „daar heb je 't nu!" of „zoo gaat het" — dan bewegingsmotieven, waarmee Bruegel veeleer wil zeggen: „zie ze eens bezig zijn!"

Dat is de reden, waarom deze laatste, gelijk Friedländer terecht opmerkt, zooveel energieker zijn dan die van eenig ander Nederlander. Steen verrast zijn onderwerp, Bruegel vergezelt het. Hij vergezelt het met een belangstelling, die met het schilderachtige voorshands niets te maken heeft, ook al bezag hij het onbewust met een schildersoog en was hij zeker in menig opzicht een groot schilder, zooals hij, misschien meer tot zijn eigen dan tot onze verwondering, eerst tien jaren voor zijn dood ontdekte.

De illustratie is bij Breugel het primaire; het stemmingsmoment der illustratie vormt in zijn werk den overgang naar het schilderachtige. Maar de sporen van de herkomst daarvan blijven toch merkbaar; want Breugels coloriet is dat van een ongewoon edele kinderprent. Zou een langere levensduur bij Bruegel waarschijnlijk het overwicht hebben gegeven aan het schilderachtige boven het illustratieve element, dan zou ook daaruit slechts te meer blijken, dat de eigenlijke illustratie en daarmee de beoefening der bewegingsmotieven in Nederland geen toekomst had. Hier te lande wordt alles tenslotte opgelost in het licht.

Hoe groote krachtsinspanning het Romanisme zich ook getroost om er zich aan te ontworstelen, toch trekt de ontwikkeling met onweerstaanbare macht naar de aanschouwingswijze van enkel door het licht geschapen situaties en voorstellingen. Ook in het werk van Wtewael is, ten spijt van het Romanistische program, onmiskenbaar waar het heengaat, n.l. naar de heerschappij van het licht in de zeventiende eeuw.

Rembrandt heeft dan ook slechts uit de bewegelijkheid zijner jongelingsjaren een voorbijgaande lust tot illustreeren van mythologische onderwerpen overgehouden. Deze vroegen een geheel andere geestesinstelling van hem dan zijn bijbelsche onderwerpen, die meer religieuze interpretaties dan illustraties zijn — en tenslotte legt de waarde van den vorm het bij hem geheel af tegen die van het licht en is zijn eenige onderwerp eigenlijk de gemoedsgesteldheid. Men mag echter bij den laten Rembrandt niet spreken van „Mängel", omdat de bewegings-

motieven gaan ontbreken — evenmin als bij het „Andachtsbild" van de vijftiende eeuw. Het is geen gebrek aan kunnen — ofschoon dit bij de weinige oefening ook wel zal zijn achteruitgegaan — doch veeleer een gebrek aan belangstelling.

Wellicht is aan deze overwegingen eenigen zijdelingschen steun te ontleenen voor de attributie van sommige miniaturen der „Heures de Turin" aan Hubert van Eyck, omdat het dramatisch illustratief talent hiervan tevergeefs wordt gezocht in het stillevenachtig oeuvre van Jan, tenzij men ook bij dezen een ontwikkeling moet veronderstellen parallel aan dien van Bruegel en Rembrandt.

Van veel verder strekking echter dan de tegenstelling tusschen de illustratieve, vertellende richting en die welke zich concentreert op het licht-, toon- en kleureffekt, is de tegenstelling tusschen deze laatste en de formeele, decoratieve tendens van de klassieke en klassicistische kunst. Weliswaar is dit geen tegenstelling, welke van nature binnen de grenzen van de Nederlandsche kunst is gelegen, maar aan belangstelling ervoor heeft het zeer zeker in Nederland niet ontbroken, want daarvan getuigt de geschiedenis der Nederlandsche kunst van de zestiende eeuw, getuigt het Romanisme, dat de „Mängel" van het bijzonderlijk Nederlandsche heeft getracht te overwinnen.

De aspiraties van de Romanisten waren lijnrecht tegenovergesteld aan die van Bruegel, inzoover zij niet als deze sceptisch stonden tegenover de cultuur.

Terzelfdertijd n.l. dat de Romanisten tot het besef kwamen, dat de Nederlandsche kunst niet altijd geweest was gelijk zij toen was, maar in de loop der vijftiende eeuw een ontwikkeling had doorgemaakt, ontdekten zij elders een andere, veel oudere traditie, die hen dwong tot een vergelijking en tot zelfbezinning.

Trouwens de ontdekking van die tegenstelling bleef niet alleen beperkt tot het gebied van schilderkunst, beeldhouw- en bouwkunst; zelfs niet tot het gebied van de kunst in het algemeen — vooral niet van de litteratuur — maar zij strekte zich uit tot de wetenschap, tot wereld- en levensbeschouwing; het was de ontdekking van een geheel andere geschooldheid van den geest. En deze kwam tot hen uit dezelfde richting, waaruit zooveel vroeger organisatie en school van hun godsdienst gekomen was.

Die ontdekking viel in een tijd, waarin daaraan meer dan ooit behoefte was, in een periode van gisting en ontbinding op het terrein van eigen cultuur, toen men zeker niet minder op het spel voelde staan dan tegenwoordig het geval is; een tijd, waarin men zeker teveel ernst moet veronderstellen, om alleen van „een uitheemsche mode" te kunnen spreken. Ongetwijfeld kon men de strekking van die ontdekking niet dadelijk ten volle begrijpen; eigenlijk in geen enkel opzicht. Op het gebied van de schilderkunst heeft men het nieuwe pas na een eeuw getracht te formuleeren en in den aanvang was de conversie van het oude in hooge mate verwarrend.

Hoe dit een volle eeuw heeft kunnen duren is onverklaarbaar, wanneer men het verschijnsel als een mode beschouwt. Geen geïmporteerde mode kan een gansche eeuw standhouden, wel echter een inzicht, dat uit den vreemde komend, de beweging heeft gaande gemaakt. Een verklaring daarvan, alsook van de oorzaken, waardoor de beweging tot stilstand is gebracht, moge hier volgen. Zij is een tweeledige en zelfs antithetische; eenerzijds n.l. een causale, inductieve,

historisch-materialistische — anderzijds een rationeele, deductieve, idealistische. Zij vullen elkaar aan op grond van de coïncidentie zoowel van tijd als van plaats van hetgeen zij verklaren.

Wat de eerste betreft, kan het hier slechts bij aanduidingen van overbekende dingen blijven.

De oorzaken, die de tradities en gewoonten der vijftiende eeuw afbreken, het geestelijk evenwicht verstoren, een andere orientatie in het leven en de wereld postuleeren, zijn:

1°. de eerst dreigende, weldra zich voltrekkende breuk op godsdienstig en kerkelijk gebied;

2°. de eerste groote exact-wetenschappelijke ontdekkingen en inzichten, die ook hier te lande bekend worden;

3°. de geographische ontdekkingen; de feitelijke terugslag daarvan op de schilderkunst was weliswaar niet groot (alleen de nog al eens slaperige Mostaert geeft er blijk van in West-Indische droomgezichten) maar, zoolang zij nieuw waren, moeten zij een centrifugale tendens hebben gehad voor de belangstelling.

Voor de schilderkunst in het bijzonder komen daarbij de volgende omstandigheden:

4°. de bewustwording, dat *de kunst* een geschiedenis heeft, *een ontwikkeling* vertoont, die opmerkelijk wordt in de vorstelijke en beginnende particuliere verzamelingen, welke bovendien een internationaal karakter krijgen.

5°. de bewustwording van een „*artiestendom*" dat niet meer uitsluitend in dienst staat van kerken en vorsten, maar een ruimer afzet gebied *moet zoeken.*

6°. *de verschuiving van* dit afzetgebied van niet aan mode meedoende, kerkelijke opdrachtgevers en ook van vorstelijke personen *naar wereldsche modieuze* kunstopkoopers en burgerlijke opdrachtgevers.

7°. *de economische factor,* die in de kunst een beleggings-object ziet en *massaproductie* in de hand werkt [1]).

Deze oorzaken mogen er toe hebben bijgedragen om de conservatieve traditie te verbreken, en een voldoende verklaring verschaffen voor de verzwakking van het weerstandsvermogen tegen vreemde invloeden en voor het opzettelijke „bouwen met Spolia" in de schilderkunst; zij verklaren nog niet, waarom de Nederlandsche schilders, voorzoover de hypothese van modezucht bij de besten hunner niet opgaat, zich naar Italië hebben gericht, een eeuw lang en waarom zij het daarna niet meer doen.

Andere dan Italiaansche invloed bleef zeer beperkt: wat die van de Duitschers betreft, tot het ontleenen van enkele motieven aan Schongauer en Dürer; niet meer dan er ten allen tijde, ook door een Rembrandt, wel eens aan den vreemde ontleend wordt. Van een groote figuur als *Dürer,* is toch geen algemeene stijlvernieuwing uitgegaan in Nederland, hoezeer men dat bij de veronderstelling van een nijpende behoefte daaraan zou verwachten, hoe groot zijn rijkdom aan nieuwe motieven ook was en hoe zeer het toenmalige „Land van Rembrandt" stamverwant moge zijn geweest aan het zijne.

---

[1]) Zie hierover: Mr. S. Muller: de Utrechtsche archieven I Schildersvereenigingen, pag. 29.

Van Frankrijk gaat alleen invloed uit voorzoover deze direct of middellijk *Italiaansch* is, n.l. van Leonardo en van de z.g. school van Fontainebleau. Maar *van Italie zelf*, waar reeds sedert meer dan een eeuw een nieuwe onafhankelijke geest, cultuur en kunst bezig waren zich te ontplooien, daarvan zou men reeds a priori een veel belangrijker invloed kunnen verwachten. In bijna alle opzichten deed het zich gelden als een nieuwe geestelijke macht. — niet slechts als een navolgenswaardig voorbeeld in de kunst, maar als een baanbreker naar een nieuwe voorstellingswereld, waaraan men naievelijk meende zoo maar te kunnen deelnemen.

Theorieën van verschillenden rasaanleg had men nog niet en het vermogen om te bewonderen scheen het vermogen tot navolgen te garandeeren. Maar ware het alleen een kwestie van navolgen der Italiaansche meesters geweest, dan is het toch zeker niet slechts een pronken met het uitheemsche, dat in de mode kwam, maar *het deelnemen* aan de pas ontdekte, nieuwe kunst, die voorzag in een leegte van buiten af veroorzaakt. Bij zoo groote omwenteling van levens- en wereldbeschouwing, eveneens van buiten af aangebracht, was men zelf zeker niet bij machte daarin te voorzien in twee of drie dekaden. Het goed recht van het kunstenaarschap is echter niet alleen afhankelijk van *het brengen van een nieuwe levens- en wereldbeschouwing*, hoe verdienstelijk dit soms ook zijn kan, maar van *de artistieke capaciteit*, hetzij dat daaraan gepaard ga het reflecteeren van de bestaande of het brengen van een nieuwe cultuur. De geschiedenis van de Nederlandsche kunst der XVIe eeuw toont voldoende aan, dat deze capaciteit onafhankelijk van eventueele ontleeningen moet beoordeeld worden, al hangt toch ook de wijze, waarop die ontleening geschiedt, samen met den aard van het talent. Had echter de *Italiaansche Renaissance*, die ook niet „kant en klaar" was in twee of drie dekaden, niet *paraat gestaan* met het antwoord op vele vraagstukken van algemeenen aard niet alleen, maar ook op het gebied der beeldende kunst, dan ware stellig de impuls om zelfstandig aan het nieuwe werk te gaan, grooter geweest in Nederland en zou er van Romanisme niet zoo licht sprake zijn geweest.

Heeft men echter wel de illusie gehad, dat de kunst der *Renaissance zich* zonder meer *liet overnemen*?

Italië was Roomsch of ongodsdienstig, de Nederlanden waren hoe langer zoo meer Protestantsch of ongodsdienstig. Op het gebied van *religieuze kunst* was dus weldra bijna alle contact verloren; op dat van de *niet religieuze kunst* had men elkaar het minst noodig, behalve dan op het gebied der *bouwkunst*. Hier werd de gothische vormenwereld geenszins opzettelijk of plotseling afgeschaft, maar zij bleek uitgeleefd te zijn en op dat tijdstip voor geen groote nieuwe ontwikkeling meer vatbaar, omdat zij zich had laten overwoekeren door haar eigen ornament. *De schilderkunst* moge hier aanvankelijk gepronkt hebben met kwalijk begrepen Renaissance ornament; de bouwkunst voegt zich weldra met inzicht en studie naar den ernst van een zeer oude discipline, vooral als Pieter Coeck van Aalst de geschriften van Serlio heeft uitgegeven.

Op sommige gebieden der niet religieuze schilderkunst echter behoefden de Nederlanders der zestiende eeuw niet bij Italiaansche meesters in de leer

te gaan. In de eerste plaats wat betreft de portretkunst, al zijn er ook daar uitzonderingen als Steven van Kalkar, die bij Titiaan geen eigen trant weet te behouden. Overigens blijken de Italiaansche voorbeelden op het gebied der portretkunst weinig aantrekkingskracht uit te oefenen, omdat zij een ander ideaal huldigden omtrent de roeping van den portrettist. Op het gebied van *het landschap, het interieur, het stilleven, de genrescene* overtreffen en overvleugelen de Nederlanders hun Italiaansche collega's, voorzoover die er zijn en weldra vinden tallooze Nederlanders in Italië een werkkring, geven er zelfs den toon aan, zooals de gebroeders Brill.

Van *de schilders, die in Nederland* blijven of er naar terugkeeren, kwamen *de Roomschen,* naarmate het Protestantisme, ook in de Zuidelijke Nederlanden aanvankelijk toenam, hoe langer zoo meer in een moeilijk parket. Polemiek, die voor de hand lag, is nog nimmer een vruchtbare bodem voor kunstuitingen gebleken. Behalve een enkele voorstelling van aartsengelen, die afvallige wangedrochten bestrijden en ongenietbare pamfletkunst in rederijkerstijl, heeft dit dan ook niets opgeleverd.

Pijnlijker is het achterwege blijven van vurige, innige en vooral verdiept geestelijke kunstgetuigenissen van het oude geloof. Geloofshelden heeft de kerkelijke kunst niet opgeleverd; deze zijn pas, zij het dan ook wat programmatisch, van den allerlaatsten tijd. Maar het gaat niet aan den Roomsch gebleven meesters der XVIe eeuw een dergelijke zaak des harten te verwijten, waar de tijden voor hen zeker ontmoedigend waren en de kerk zelf niets beters wist te doen dan contrareformatorische concilies, heimelijk werkende genootschappen en openlijke kettergerichten in het leven te roepen. Een man als Bruegel zou om zijn geestelijke capaciteit en zijn temperament, niet echter om zijn religieuzen aanleg aangewezen zijn geweest om deze taak te aanvaarden. Hij heeft echter niet veel meer gedaan dan de spreuk „Fides maxime est conservanda, praecipue in ecclesia" koeltjes, bijna gekscherend te illustreeren.

Het Protestantisme heeft getracht het buiten de kunst te stellen en zijn bedienaars stonden er veelal vijandig tegenover.

Het heeft lang geduurd eer Protestantsche vroomheid eindelijk in Rembrandt een vertolker kreeg, die voor 't eerst de Bijbelsche verhalen in vollen omvang, innig en diep menschelijk gevoeld interpreteerde. Maar toen had de rechtstreeksche invloed van de Italiaansche kunst en de onmiddellijke belangstelling daarvoor reeds lang opgehouden. Dit is zeker grootendeels te wijten aan het Protestantisme, inzoover het, niet om den vreemden stijl, maar om de Roomsche herkomst en terzake van de veelal als „Roomsch" bestempelde onderwerpen, zich daartegen verzette. De nationale trots van het rijk geworden burgerdom voegde zich bij dat verzet. Van positiever belang was echter, dat de schilders op de beter geconsolideerde cultureele basis weer sterker behoefte kregen om naar eigen aard en ingeving te werk te gaan, daarbij *afstand doende van den thans eerst als heterogeen en uitheemsch gevoelden stijl.*

In Italië was toen het hoogtij der Renaissance voorbij. Maar de reden waarom hier te lande *de Italiaansche kunst uit den gezichtseinder verdween,* was niet dat men met haar had afgerekend en haar standpunt had overwonnen of de door haar

gestelde problemen had opgelost en het resultaat voldoende meester was, integendeel: de *achteruitgang in al de kundigheden*, welke vooral het laatste geslacht der Romanisten zich had eigen gemaakt, in het bijzonder wat betreft *de figurale bewegingsvrijheid* van de vrije phantasie, wordt weldra zeer merkbaar. — Vergeefs tracht Steen zich te ontworstelen aan het genre-achtige, als hij een enkele maal figuur- en historieschilder wil zijn. — De ware reden was, dat *men zich van de geheele probleemstelling afwendde*, om zich met des te grooter energie te kunnen wijden aan de problemen die men tenslotte ondervond als meer te liggen *in de lijn van eigen geestesaanleg, n.l. de weergave van het licht* met de tallooze mogelijkheden en moeilijkheden daaraan verbonden, en daarnevens iets van het zieleleven, van het individueele karakter.

Met de verklaring van de tijdelijke begrensdheid van het verschijnsel van het Romanisme door de historische omstandigheden is het echter nog slechts van buitenaf benaderd, geenszins innerlijk begrepen en gerechtvaardigd.

Nu is het opmerkelijk, dat de formuleeringen en *beschrijvingen van het Romanisme* als positief verschijnsel steeds *tot algemeenheden beperkt* blijven. Men merkt op dat gedurende een eeuw de zuiver Nederlandsche traditie onderbroken wordt door zekeren „Italiaanschen invloed", gevolg van een verheerlijking van de Renaissance. Maar de kunst der Renaissance is een veel te uitgestrekt gebied, dan dat zij zou kunnen worden weerspiegeld — laat staan in dien tijd begrepen en verwerkt — door eenig afzonderlijk Nederlandsch meester.

Het algemeen romanistische karakter behoorde dan ook voor elken Romanist in het bijzonder gespecificeerd te worden en de „Italiaansche reis" gepreciseerd, daar iemand, die alleen Venetië bezocht, uit Italië heel wat anders thuisbracht, dan wie in Rome of Florence was geweest, en het tijdstip, waarop men daar kwam, was zeker van niet minder belang. Maar het reis- en studieprogram was zeker even onbepaald als de formuleering die men er thans van geeft en bijgevolg *hebben de feitelijke trekken van het Romanisme een hoogst toevallig en uiteenloopend karakter.*

Wanneer Winkler [1]) het Romanisme kenschetst als „langwierige Auseinandersetzungen mit der Italienischen Kunst", daarmee bedoelend het verloop van het Romanisme te critizeeren als van te langen duur voor zijn verdiensten, dan begaat hij de fout uit het oog te verliezen, dat het Italiaansche voorbeeld voor de verschillende Romanisten een zeer verschillenden inhoud heeft gehad, naar gelang van het tijdstip en de verblijfplaatsen op hunne Italiaansche reis. En zelfs al had hij hiermede slechts bedoeld de toepassing van abstracte aesthetische beginselen der Renaissance, dan zijn ook deze feitelijk nog zeer uiteenloopend. De belangstelling in die beginselen mag men zeker nooit „langwierig" noemen, zoolang tenminste de wijze waarop zij tot uiting komt het niet is. Merkt men daarbij op, dat de belangstelling der Romanistische schilders volstrekt niet uitsluitend de Italiaansche schilderkunst, wellicht nog meer de beeldhouwen bouwkunst heeft gegolden, waaraan voor het figuraal en perspectivisch karakter der Nederlandsche schilderkunst bijzonder veel te leeren was, dan blijkt wel-

---

[1]) Fr. Winkler: Die Alt Niederländische Malerei; im Propylaeen Verlag, Berlin 1924, blz. 181.

reeds de noodzaak om de algemeene aanduidingen niet alleen te specificeeren voor elk bijzonder geval, maar ook nader te definieeren voor de geheele beweging. Het eerste kan hier alleen voor Wtewael geschieden; het laatste moge zijn uitgangspunt nemen in het motto, dat Winkler heeft ontleend [1]) aan Panofsky: Dürers Kunsttheorie, waar gesproken wordt van „*die Richtigkeit der Darstellung*" als de vanzelfsprekende, onvermijdelijke, bij toenemende verfijning der „begrippen echter niet meer eenige voorwaarde voor de kwaliteit van de kunst„producten der 15e en 16e eeuw." Hierbij gaat het dus om de opstelling en toepassing van *algemeen geldende regels*, die de pretentie hebben algemeen *geldig* te moeten zijn — hetgeen tot op den huidigen dag door den één beaamd, door den ander ontkend wordt. De volledige opsomming van deze regels, voorzoover zij in de Italiaansche kunst golden, als daar zijn de perspectief, het compositieschema, de anatomische juistheid der figuren, de verdeeling van licht en schaduw, kan hier niet worden ondernomen. Een feit is echter, dat *in Italie* de neiging heeft bestaan, deze kennis min of meer *systematisch, wetenschappelijk* te beoefenen [2]) en dat de intuïtie van het Italiaansche naturel deze richting uitgaat — terwijl het den Nederlander daaraan ontbreekt. Wordt *de Nederlander* zich hiervan bewust, dan zal hij veelal *in de contramine* gaan en aan de gegeven omstandigheid het goed recht en zelfs de plicht ontleenen om alle regelmaat in zijn voorstellingswereld te schuwen en zich toe te leggen op een kunstuiting, die het irrationeele karakter demonstratief toont. *Het is echter ook mogelijk, dat hij zijn zwak erkent en er geen deugd van maken wil.* Dat is *het standpunt, dat de XVIe eeuw noodzakelijk moest innemen, omdat* door de vergelijking met den voorsprong der Italianen op dit gebied, *de ontwikkeling, die men totnogtoe zelf had doorgemaakt*, tot een onderwerp van overdenking werd. Want het kon den Romanisten niet langer ontgaan, dat de Nederlandsche kunst der XIVe en XVe eeuw alreeds een belangrijke ontwikkeling had doorgemaakt! Men behoefde zijn gothische muurschilderingen en boekillustraties maar te vergelijken met de werken van de van Eycks, Robert Campin, Rogier, van der Goes, om op te merken hoeveel vooruitgang — niet in subjectieve waarheid, welke men van de gothische kunst niet meer in staat was te erkennen, maar — in objectieve „Richtigkeit", volmaaktheid reeds was bereikt. Ware nu de voorsprong der Italiaansche en klassieke kunst in dezen iets totaal heterogeens, onbegrijpelijk en ontoegankelijk voor den Nederlander, dan zouden de kunstenaars der XVIe eeuw ongelijk hebben gehad met te trachten de Italianen na te volgen of te evenaren; zij zouden er natuurlijk ook niet toe zijn overgegaan. Maar ofschoon de begaafdheid der twee volken gedifferentieerd is, ligt de wederzijdsche bevattelijkheid toch niet zoover uiteen, dat alle contact van waardeering verloren ware. Hier ligt een wijd veld van beschouwingen open zoowel ten opzichte van de verhouding tot de kunst van veel verderaf als ook van naderbij gelegen landen. Thans gaat het hier echter om de rechtvaardiging en het goed begrip van het

---

[1]) Fr. Winkler: t.a.p. blz. 35. E. Panofsky, Dürers Kunsttheorie, Berlijn 1915, pag. 124.

[2]) Birch-Hirschfeld. Die Lehre der Malerei im Cinquecento Rome 1912. Men vergelijke ook E. Panofsky: „Idea", Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, Berlijn 1924 en L. Olschki: Geschichte der neusprachlichen, wisschenschaftlichen Litteratur, I: Die Litteratur der Technik etc. vom Mittelalter bis zur Renaissance. Heidelberg 1918.

streven der XVIe eeuw. En niet alleen van de XVIe! Want in dezen zin heeft de XVIIe eeuw de XVIe geenszins in het ongelijk gesteld! De XVIIe eeuw toch brengt niet de triomph van het bodemloos irrationeel subjectivisme, doch slechts den onwil om al te theoretisch te zijn en dan nog wel met die theorieën van het buitenland afhankelijk te moeten wezen. Maar men vergelijke slechts het lichaamlooze, zwevende vrouwefiguurtje van Hubert van Eyck op de Geboorte van Johannes den Dooper in het Milaneesche handschrift met den zwaarstaanden volumineuzen Pharizeëer op de Honderdguldenprent, om te zien, dat er willens of onwillens veel geleerd is.

Het streven naar de volmaakte illusie der voorstelling heeft zoowel hier als in Italie zijn geschiedenis gehad; in Italië echter met een veel meer gemarkeerd verloop dan hier.

Het loopt tenslotte ook af!

Verloop en afloop en de verschijnselen, die er mee gepaard gaan, rechtvaardigen en veroordeelen het streven op zeer bijzondere wijze; „Die Kunsttäuschung frisst ihre eigenen Kinder" zegt Friedländer — men kan evenzoowel zeggen: „ihre eigenen Väter." Immers zou men willen zeggen, dat, *de regelen der kunst niets te maken hebben met de zeggingskracht van den kunstenaar* en op grond daarvan abstinentie willen prediken, dan is dat wel waar, maar komt men toch bedrogen uit, en wel om dezelfde reden, waarom *ook het concrete onderwerp slechts schijnbaar* met de zeggingskracht niets uitstaande heeft. Men vergelijke slechts hoe ultramoderne kunstenaars, zelfs dichters (meestal met een beroep op instrumentale muziek) wel zeggen dat het onderwerp uit den booze is. Zij zijn echter beide de zeer wenschelijke afleiding voor *het gevaar van* de *„fressende" zelfbewustwording* van den „artiest". Wanneer het regel- en onderwerplooze Dadaïsme het einddoel van de kunst moet heeten en slechts dit als volwassen kunst is aan te zien, zal weldra de kunstgeschiedenis zich slechts hebben te bemoeien met de kinderjaren der kunst, toen deze nog verstaanbare taal sprak, voordat zij als volwassene of kindsgewordene begon te lallen.

Hiermede is niet gezegd, dat instrumentale muziek slechts zou kunnen lallen. Deze, zoowel als de architectuur, is toch immer het grootst, naarmate zij gebonden is aan de wetmatigheid van het gebied der verhoudingen, waarop zij zich beweegt, al zijn die verhoudingen dan ook eindeloos in hun combinaties.

Aan den anderen kant wordt niet uit het oog verloren, dat *ook de academische tendens*, wanneer zij als eenig einddoel *op zichzelf gesteld* wordt, *„ad absurdum"* voert.

„Grau ist alle Theorie". De kunst kan alleen bestaan in actie en reactie en zij mag zich zelfs niet eens bewust zijn, dat het een onophoudelijke „eeuwige" actie en reactie is, want die wetenschap zou doodelijk werken.

Blijft zij echter onbewust van de wetmatigheid van dezen cirkelgang, dan voltrekken zich daarin verschillende denkprocessen. Zoo merkt Dr. A. Pit op, (blz. 36 van zijn „Het Logische in de ontwikkeling der beeldende Kunsten), dat Lionardo de kunst heeft gered van een verkeerd objectivisme en heeft geleid naar de uitbeelding der zichzelf in de natuur orienteerende gedachte. Dit verkeerd objectivisme is echter juist wat Winkler op voetspoor van Panofsky

als het Leitmotiv van de kunst der XVe en XVIe eeuw aangeeft. Men beschouwe het één echter niet als een woestijn, het ander als het Beloofde Land, waarheen Lionardo als een tweede Mozes de kunst zou hebben geleid! Eer was dat objectivisme het Paradijs, waarin men verkeerde, voordat men van Lionardo's „Boom der Kennis" at. Dat de kunstenaars ook nog van den „Boom des Eeuwigen Levens" konden eten, beseft men, zoodra men de juistere objectiviteit, welke Dr. Pit Lionardo laat invoeren, leert critizeeren, als *een objectiviteit, die nog slechts op weg is subjectiviteit te worden* en daarom nog geen einddoel kan zijn. De volmaakte subjectiviteit *orienteert zich* namelijk niet in de natúúr, om deze orientatie uit te beelden, maar *in haar kunsttaak* — zij philosopheert over zichzelf — abstraheert zich van het object der natuur — en bepaalt al scheppende het wezen van haar eigen kunstwerk.

Dat is dan het Dadaïsme in de beeldende kunst, dat zich tenslotte, als het consequent wil zijn, ook nog van den schildersezel zal terugtrekken en leeren zwijgen — voor eeuwig.

Maar ook *een ander denkproces* kan zich voltrekken in de wisselwerking van actie en reactie, *dat zich* niet *beweegt* tusschen de polen van subjectiviteit en objectiviteit — maar tusschen *de tegenstelling van nationaal en uitheemsch, van eigen en vreemd*; een denkproces en een wisselwerking *des te vruchtbaarder*, (in tegenstelling tot de eerste), *naarmate het karakter* van het eigene, aangeborene *zuiverder* en *eenzijdiger* is. Dit is in hooge mate het geval met de Nederlandsche schilderkunst in vergelijking met de Italiaansche. De objectiviteit der uit te beelden voorstelling wordt *door den Nederlander* van nature benaderd door de weergave van het lichteffect — dus *van buitenaf* — *de Italiaan* echter construeert haar *van binnenuit*, niet met ontdekkend, maar met uitvindend en scheppend vormgevoel. Hij leeft zich in in de plastiek, het ruimtelijke van den vorm — niet in het uiterlijk voorkomen ervan en daarom is hij er beter in thuis dan de Nederlander, die hem dit benijdt, omdat hij zich in zijn figuren alleen psychologisch, meevoelend, niet plastisch kan indenken.

Beschouwt men het resultaat van de Italiaansche reizen, het feitelijk karakter van den Italiaanschen invloed, dan kan men zich niet onttrekken aan den indruk, dat het in den grond der zaak meer deze *afgunst* is geweest, die de Romanisten bewogen heeft, dan de navolging van bepaalde meesters, of het overnemen van bepaalde motieven, of zelfs het bestudeeren van bepaalde problemen.

Vandaar misschien, dat het toevallige van het aanrakingspunt met de Italiaansche kunst den pelgrims naar het Zuiden niet schijnt te hebben gedeerd en dat er nooit eenig systeem of program in deze tochten is ontstaan.

Als Wtewael voorshands alleen blijk geeft, Bassano te hebben gezien, weldra ook kennis blijkt te hebben van Michelangelo's figuren aan de graftomben der Medici, 't zij dat hij die ter plaatse of thuis van gipsafgietsels of uit teekeningen en prenten heeft opgedaan, dan blijkt daaruit reeds het toevallige van de kennismaking. Wellicht heeft hij nooit geweten, dat er vóór hij op reis ging, reeds een stuk Parmeggianino-manierisme in hem kan hebben gestoken, dat hij dan van zijn leermeester Joos de Beer had overgenomen, die het op zijn beurt van Frans Floris, via de late school van Fontainebleau uit Primaticcio had geput,

welke laatste er in Parma mee had kennis gemaakt. Het deed er ook niet aan toe, zoolang men maar onder den invloed kwam van *het diametraal tegenover gestelde.*

Daaruit is wellicht te verklaren, dat *de Romanisten,* ofschoon schilders — de Romanistische beeldhouwers kunnen in dit verband buiten beschouwing blijven — *meer geinteresseerd waren in Italie's beeldhouw- en bouwkunst, dan in haar schilderkunst.* Ten onrechte ongetwijfeld; maar men had blijkbaar moeite om in de schilderkunst van Italië datgene terug te vinden, wat vooral in de beeldhouwkunst meer onmiddellijk sprak, en bovendien heeft men tegenover de schilderkunst zeker wel critiek voelen opkomen, die men ten opzichte van de sculptuur niet had. De compositiesystemen der Italiaansche meesters zijn zelden geabstraheerd nagevolgd; het streng rythmische en al te symmetrische heeft blijkbaar niet gestrookt met de Nederlandsche voorkeur voor het toevallige en ongegeneerde. Bepaalde Italiaansche meesters — hun spoor, invloed, manier — kan men slechts zelden terugvinden in het werk der Romanisten, en dan meestal slechts voorbijgaand, zooals Rafaël bij Coxie en Scorel, Bassano bij Wtewael en Bloemaert. Van Quattrocento-meesters bemerkt men hoogstens twijfelachtige sporen.

Maar de aanvang van het Romanisme verraadt ten duidelijkste waar het om ging: het zijn de beeldhouw- en bouwkunst, waaraan men, zoolang men nog niet in staat was om het karakteristieke ervan *te abstraheeren,* eerst allerlei motieven ontleende, om zich echter spoedig meer in 't algemeen toe te leggen op *plastische ronding, beheersching der vrijheid van beweging, heldere uiteenzetting van de illusie der ruimte:* als ook van de graviteit en stabiliteit. Terwille van de *anatomie* en de rustige *rythmische,* lichamelijke houding wordt de sculptuur bestudeerd, nageteekend, des te ,,pijnlijker en angstvalliger'' om Wincklers critiek aan te halen, naarmate men het onnavolgbaar geheim des te dieper besefte; maar ook worden bepaalde beeldhouwwerken tot levende figuren omgewerkt in schilderijen (Gossart, Lambert Lombard, Heemskerk, Ketel, Wtewael) en wel nog vaker klassieke, Grieksche figuren, dan de sculptuur der Renaissance, die trouwens zelf de aspiratie had de klassieke sculptuur te evenaren. Misschien heeft niemand zuiverder dan Goltzius den afstand van Noord en Zuid gevoeld:

Een ware schok gaf hem het zien van Rome's beeldhouwwerken; hij schaamde zich (natuurlijk ten onrechte) over hetgeen hij voordien had gepraesteerd en zette zich deemoedig, maar hartstochtelijk aan de aandachtige studie van deze nieuwe openbaring, ondanks de lijklucht der hem omringende pestlijders, zooals van Mander meedeelt.

Nateekenen kon hij deze sculptuur zuiverder dan iemand anders, zooals de schitterende teekeningen in het Teyler Museum getuigen, — navolgen kon hij ze niet: zijn goden en godinnen vertoonen voortaan wel uiterst gave vormen, maar de waarlijk klassieke rust kon Goltzius hun niet verleenen.

Het is dus *niet slechts de anders geaarde begaafdheid, maar de strikt tegenovergestelde,* die den Nederlander op zoo vreemde wijze biologeerde.

Het is echter niet alleen het feit, dat men gebiologeerd werd — dat werd men ook in sterke mate door Hieromymus Bosch; maar diens phantastische vormentaal werd tenslotte toch als iets van eigen geestesbodem ondervonden

en daarom heeft Bosch den grooten gang der historie ongemoeid gelaten. — Van veel grooter belang was echter dat men datgene vond uitgedrukt, wat men bij intuïtie erkende als tegenovergesteld aan de begaafdheid, die den Nederlander typeert.

Hier eindelijk niets meer van het labiele, nerveuze dat Noordelijke vormen, (ook schoon in mindere mate, Fransche en op warrelige wijze Duitsche) steeds eigen is en dat op zijn best gerythmiseerd of onderdrukt wordt, maar altijd van een overmaat van individueel, subjectief zieleleven is vervuld. Nimmer bezitten Noordelijke vormen de van zichzelf geabstraheerde zekerheid der Zuidelijke, waardoor in de algemeenheid der vormen een *ondoorgrondelijke rust* is getreden in de plaats van *ondoorgrondelijke onrust*. De Nederlander echter, die zich niet geheel en al verloor in de aanschouwing van dat heterogene, maar tot *zelfbezinning* kwam, zal daar in Italië ook veel van wat hem lief was, gemist hebben; — hij zal hebben opgemerkt, wat hem voorkwam als een zekere *psychische leegheid,* een huiveringwekkend gebrek aan innerlijkheid. En bijna steeds zal hem, althans in de schilderkunst ook iets ontbroken hebben aan het uitwendige n.l. de schoonheid en *realiteit van den schijn.*

Zoo heerscht dan in het Noorden, in de Nederlanden het mystiek rapport tusschen het overwegend in ongecontroleerd gevoel weergegeven psychische en het stoffelijke: een rustelooze, soms verontruste psyche, weergegeven onder de verheven rust van uiterlijken schijn der dingen: de rust van het éene licht, dat de onrustige veelheid der dingen beschijnt. Aldus is het licht de ratio van de Nederlandsche kunst, beschijnend de irrationeele, anti-compositioneele toevalligheid van het conglomeraat der dingen; daarom gepaard met een psyche, die rusteloos zoekt, omdat zij niet vermag door te dringen in het rustige wezen van het enkele ding. Een bijzondere schoonheid wordt daaruit geboren! Een schoonheid als die van „de veerenpracht van den dooden Roerdomp", in het volle licht U voorgehouden door den schilder, die daarachter, in den schaduw ervan, met van het eeuwig zoeken verwilderden blik verstandhouding vraagt van den toeschouwer. Het is een uitdrukkingswijze te vergelijken met die van het toongeslacht van Moll, dat, uitgegaan van een hoogen boventoon, afdaalt om grondelooze gevoelsdiepten te peilen, om dan weer terug te keeren tot de ijle rust der contemplatie van den boventoon.

In het Zuiden, in Italië daarentegen heerscht het openbaar rapport van het overwegend intellectueel psychische met het vormelijk object — een verheven, rustige, somwijlen in haar noodlot berustende psyche, kenbaar en tastbaar in het harmonisch verband der vormen; echter slechts kenbaar in een verzengende, onverdraaglijk straffe belichting, die zij trotseeren moet of schuwt.

Het is de bijna weegbaar zware rust van het kubieke of lichamelijke der dingen, hunkerend naar de vrijheid van de atmospheer.

Aldus is het harmonisch wezen van den vorm de ratio van het klassieke, te voorschijntredend in een irrationeele, storende belichting, waarin zijn heterogene wezen zich moet laten openbaren.

Dit is het noodlot van den aan de rots gekluisterden Prometheus. Maar

het is ook de schoonheid van de slapende, verlaten Ariadne — aanwezig in het majestueuze ryhtme harer vormen — doch hare ziel is afwezig.

Het is een uitdrukkingswijze als die van het toongeslacht van ,,Dur", hetwelk uitgaande van een vasten grondtoon, hoogten bestijgen wil of mòet, vermoeid of triomphantelijk den hoogen top bereikt [1]), maar daar niet blijven kan, omdat in dien toonaard geen boventoon bestaat; daarom verlangen en eigen wil moet opgeven en uit die ijle atmospheer terugkeeren naar de in zichzelf besloten, zware rust van den grondtoon.

Zoo heerscht tusschen deze twee voorstellingswijzen de eeuwige tegenstelling van ,,die Welt als Wille und Vorstellung", waaraan in den grond der zaak niets te veranderen is, al is er toenadering mogelijk.

Bij de Romanisten van de zestiende eeuw is die toenadering echter niet van duurzamen aard geweest. Hoe wordt bijvoorbeeld niet bij Wtewael het breukig rythmische, dat hij aan Bassano en de gedragen kracht, die hij aan Michelangelo ontleent, toch weldra weer veranderd in de *al te elastische,* alleen maar illustratieve *beweeglijkheid der figuren* zijnere latere schilderijen. Hoe heeft men daarentegen *bij de meeste Italiaansche schilders* steeds het gevoel of zij nooit weten, wat voor cliché te moeten gebruiken, een ,,harde" of een ,,zachtwerkende" plaat.

Immers het is bij hen niet een kwestie van verschillend netvlies, zooals het geval is met Vermeer en Pieter de Hooch, waarvan de een de dingen koel, de ander ze warm ziet — maar er schijnt bij de Italianen *overleg noodig te wezen ten aanzien van de intensiteit van het licht en de diepte van de schaduw,* die soms (Piero della Francesca) zeer onwezenlijk ondiep aandoet; andermaal (zooals bij de toepassing van het ,,sfumato" door Lionardo) al te zwaar lijkt en dan *theoretischen* grondslag lijkt te verraden, ten einde Italië's al te krasse tegenstelling van licht en schaduw toch maar wat milder te maken. Het felle Italiaansche licht is doodelijk voor fijne snelle kleurschakeering en bij intuïtie zoekt de schilder er de groote, sterk contrasteerende kleurvlakken, waarmee hij bovendien kan componeeren, in plaats van te weven met penseeltoetsen.

Nederland heeft Italie beter ontdekt dan Italie Nederland. Voor hen, die zich stellen op het standpunt van het klassieke, geldt de Nederlandsche kunst slechts als onklassiek, evenals het ,,Mineur" lang gegolden heeft en nog wel geldt voor slechts een verminderd ,,Majeur".

Zijn de Arnolfini's, Portinari's en Montefeltre's zeldzaam gebleven, er is een gansche eeuw van Nederlanders geweest, die in Italië een aesthetische wedergeboorte hebben gezocht, zonder zich te schamen voor hun afkomst uit eerste geboorte; zij hebben de ervaring gekend van ,,the twice born mind" [2]).

Van hen die in Italië zijn geweest was Bruegel de eenige, die met de stoere, imperatieve eenzijdigheid van zijn temperament, met zijn grootsche belangstel-

---

[1]) Opmerkelijk is dat Plato in tegenstelling met Aristoteles deze tegenstelling in de Grieksche kunst naar voren brengt, waar hij *Πολιτειας ι* 603 c.: zegt: *Πράττοντας ἀνθρώπους μιμεῖται ἡ μιμητική βιαίους ἢ ἑκουσίας πράξεις;* Aristoteles daarentegen brengt geen tegenstelling van wilsmomenten maar gevoelsmomenten naar voren, waar hij Poetica 6. 1449*b*, 24 zegt: (*ἔστιν οὖν τραγῳδία*) *μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας . . . . δρώντων και οὐ δι' ἀπαγγελίας δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.*

[2]) William James: The Varieties of Religious Experience; passim.

ling voor het menschdom en zijn geweldig natuurgevoel het type van „the once born mind" bewaarde.

Het blijkt dan ook nergens, dat Italië hem iets te zeggen had en men blijft in de pijnlijke onzekerheid of hij Rome, waar hij wel een Veduta van de Ripa Grande teekende, niet is doorgetrokken zonder te merken, dat daar een Michelangelo leefde en een Rafael gewerkt had, een S. Pieter gebouwd werd. De Boeren-Bruegel bleef zichzelf en ontleende aan Italië wellicht alleen een zekere stoutheid in formaat en schikking.

Voor de Romanisten was echter het dubbele bewustzijn onvermijdelijk geworden. Onsympathiek, zooals het electicisme, is het echter geenszins. Slechts zullen de dragers er zich niet steeds vrij en gelukkig onder gevoeld hebben; men kan nu eenmaal niet zonder verzuchting constateeren twee zielen in zich te herbergen. Bovendien zijn *kunnen* en *kennen niet hetzelfde.* De Nederlander die Italië heeft leeren kennen, ontdekt dat het kunnen gesplitst is; maar in het kennen vereenigt hij het geplitste. In die twee-eenheid schiet de verbeelding voorhands wel te kort, maar komt de drager ervan tot zelfkennis. Is die *zelfkennis gericht op* en ontstaan uit *de tegenstelling van objectiviteit en subjectiviteit,* dus op het *kennen* [1]) dan *leidt zij den kunstenaar buiten de grenzen der kunst.* Zijn bevangenheid van de verbeelding der objectieve en subjectieve waarheid wordt vervangen door redelijke kennis dier waarheid, waarin de verbeelding en de noodzakelijkheid der uitbeelding overbodig zijn. Het Dadaisme echter, dat blijft steken in de bevangenheid der uitbeelding van de subjectieve waarheid, zonder tot zelfkennis te komen, is „zielig" in wijsgeerigen zin [2]).

Wanneer echter die zelfkennis is gericht op het k u n n e n, dan voert zij de kunst op een hooger peil; zij leidt dan tot het inzicht van de onvermijdelijke (immers in den aanleg van het ras gegeven) eenzijdige begaafdheid, die de ware bescheidenheid en trots met zich meebrengt en, in heilige ontevredenheid over wat er ontbreekt aan deze nationale begaafdheid, *ons er voor behoedt af te zakken naar het vormelooze,* dat dan toch nimmer meer naïef en „primitief" kan zijn, doch slechts verwildering beteekent. Daarvoor behoed te worden, beteekent niet klassieke vormen te kweeken in klein bedrijf, maar behoud van den adel der Nederlandsche werkelijkheid, die, in het Nederlandsche licht weergegeven, ook wederkeerig den invloed ondergaat van haar uitbeelding.

Ten opzichte van Wtewael en zijn onmiddellijke omgeving moge nu nog blijken, hoe de stand dezer laatste zelfkennis in het aspect zijner kunst wordt weerspiegeld. Daarbij moge uitkomen, dat inderdaad de kennis van Italië's kunst heeft geleid tot zelfkennis, waardoor aan de bevangenheid van het Romanisme als tegenstelling-zonder-meer een eind wordt gemaakt, *het eind van het Romanisme als historische periode.* Of de zeventiende eeuw overal en in alle opzichten partij heeft getrokken van dezen gang der geschiedenis, staat te bezien, maar valt buiten het kader van dit werk. Echter moge zijn komen vast te staan, dat ook

[1]) Dit geschiedt in Plato's beschouwingen over den **Ζωγραφος** in het laatste hoofdstuk van de *πολιτεία* waar dan ook de voor de kunst noodlottige consequentie getrokken wordt.

[2]) Bollands floscula, welker beteekenis hier als bekend wordt verondersteld, drukken dergelijke begrippen bondiger uit dan elke andere omschrijving.

ten opzichte van de schilderkunst geldt: „het ware is zich in zichzelf te onder- „scheiden, het andere te stellen van zich (dus in dit geval het klassieke) om daarin „tot zichzelf te komen, het te verkeeren en voor zich te zijn."

Het gezichtspunt van „het Begrip" is voor de bijzonderheden van historiebeschrijving echter te hoog en te algemeen, al is het ten allen tijde onontbeerlijk.

Het tijdsgewricht, waarin Wtewael en zijn tijdgenooten hebben gewerkt, is gelegen aan het eind van een eeuw van Romanisme, die met Dürer begint en met Rubens eindigt; twee zeer groote figuren, die het Romanisme in verschillend opzicht zoowel rechtvaardigen als veroordeelen, en aan welke alle andere figuren zich gevoeglijk laten meten, wanneer men daarbij in het oog houdt, dat noch Dürer als Duitscher, noch zelfs Rubens als Vlaming — beide met een zooveel levendiger volkstemperament dan de Nederlander gewoonlijk heeft — in zoo zuiver antithetische verhouding hebben gestaan tot de Italiaansche kunst als de Noord-Nederlander. Dürer heeft Italië bezocht, toen de drie grootste figuren der hoog-Renaissance nog niet of nauwelijks aan het woord geweest waren. Hij heeft dus de volle openbaring van haar tendenties en de inspiratie van de voorbeelden dier groote meesters niet gekend. Maar nochtans voelde hij bij intuïtie, zuiverder dan de meeste Nederlanders, dat hij de sleutel tot het geheim der klassieke kunst moest zoeken in de studie van de naakte menschelijke figuur, in haar meetbaarheid en haar verhoudingen. Al heeft hij niet geweten, dat de klassieke kunst zich ontwikkeld heeft uit een „geometrischen stijl", dan heeft hij het toch zeker wel gevoeld. Hij heeft voorbijgezien, dat de toepassing ervan niet in zijn eigen aard lag; hij past hem dan ook slechts toe op uitwendige manier, zonder zich in die figuren te kunnen indenken met het klassieke vorm- en graviteitsgevoel, hetwelk vanzelf komt tot het rythme der veel-eenheid, omdat het van de eenheid uitgaat.

Maar Dürer heeft het probleem van het klassieke karakter diep gevoeld, er lang mede geworsteld en er nooit voor gecapituleerd. Wellicht is voor een niet gering deel de grootheid en het karakter van zijn stijl te danken aan het klare bewustzijn van de tegenstelling tot het klassieke, te weten zijn irrationeel beweeglijke, voor Italianen zeker onnavolgbare belijning in tegenstelling met de rationeele, meetbare belijning van het klassieke!

Rubens bezocht Italië een eeuw later, toen alle groote figuren der Renaissance hun erkend beroemde en groote werken hadden nagelaten.

Gretig heeft hij alles ingedronken, wat er voor zijn leergierig oog te zien was; naar hartelust heeft hij er — wat Dürer niet deed — gecopieerd naar de meest verschillende meesters, zonder echter in de ban te geraken van een enkelen hunner. Als geen ander der Romanisten heeft hij de Renaissance overzien in haar geheel, heeft hij zich ook met diepe belangstelling gewijd aan de studie der klassieke beeldhouwwerken te Rome; ook heeft hij zich later te Antwerpen zooveel mogelijk omringd met klassieke sculptuur. Maar het was alleen om zijn geest te verruimen, het vuur ervan aan te wakkeren, alle mogelijkheden van zijn hartstochtelijk, grootsch en soms uitbundig Vlaamsch temperament een des te vrijeren loop te kunnen geven. Zooals zijn composities zijn, een en al drang en gang van bewegingsmotieven, zoo is ook zijn koloriet, vlammend

in heldere, nooit diepzinnig bezadigde, maar wakkere en bont contrasteerende kleuren.

Doch het spreekt wel vanzelf, dat waar zooveel beweging en hartstocht aanwezig zijn, het licht toch nimmer het opperste leidende beginsel is, hoe groote rol het overigens moge spelen. Aan den anderen kant heeft hij zich met de theoretische problemen der Renaissance niet ingelaten. Men kan het zich bij een temperament als dat van Rubens ook niet voorstellen, dat hij zich, zooals Dürer, lang zou hebben geplaagd met diepzinnige studies, of dat hij, als Rembrandt, diep zou peilen in de geheimen van het licht. De eigen stijl, eenmaal succesvol bevonden, ging hem daarvoor ook te gemakkelijk af. De enkele figuur, zelden om zichzelf gegeven, deelt in het algemeene pathos en zelfs als portret, is zij daarvan de drager: het toevallig alleen zichtbare stuk van een geestelijke atmospheer, en passant voor het voetlicht getreden, doch zelden met iets van het psychologisch interesse van den Noord-Nederlander. Omdat Rubens niet uitgaat van de enkele figuur, komt hij ook niet tot de rythmiek van de veeleenheid, de coördinatie; en toch zijn zijne schilderijen figurale composities, die het geheele tafreelvlak vullen; het zijn echter geen lichteffecten, doch bewegings- en kleurcomposities.

Zoo zijn Dürer en Rubens, om hun belangstelling in het klassieke, een betere maatstaf voor de beoordeeling van de Nederlandsche kunst der XVIe eeuw dan Bruegel.

Zooals zij Italië hebben leeren kennen voor het begin en na het einde van de Hoog-Renaissance, gaven zij ieder op eigen wijze een des te treffender getuigenis van den invloed, dien zij ervan hebben ondergaan.

Ongelijk aan de meeste Nederlandsche Romanisten werd Dürer nog niet, Rubens niet meer overrompeld door het gebiedend gezag der grootste Italiaansche meesters: en heeft Dürer toch reeds blijk gegeven het voor hem essentieele probleem der Renaissance te hebben begrepen; en heeft Rubens ondanks zijn alomvattend overzicht dier Renaissance toch nog genoeg weerstandsvermogen getoond om niet tot electicisme te vervallen, en hebben zij beiden zeer veel te danken aan hun kennisneming van de Italiaansche kunst.

Geen van beiden hebben zij echter in zoo schoone en zuivere tegenstelling van begaafdheid tot de Italiaansche kunst gestaan als de Nederlanders, de tegenstelling n.l. van de uitbeeldingsthemata: het licht, dat kenbaar moet worden aan de figuren; en de figuur, die kenbaar moet worden aan het licht.

HOOFDSTUK IV.

HET MANIERISME IN ITALIE

WTEWAEL EN ZIJN TIJDGENOOTEN IN NEDERLAND hebben zich, evenals bijna al hunne voorgangers in de zestiende eeuw, gericht naar Italiaansche voorbeelden en vooral naar Italiaansche idealen. Om hun kunst juist te beoordeelen, dient men zich rekenschap te geven, welke school en welke meesters in Italie het dan geweest zijn, wier voorbeeld en idealen op hen den meesten invloed hebben uitgeoefend. Was het de Venetiaansche of de Florentijnsch-Roomsche school?

In het geval van Wtewael was het aanvankelijk de Venetiaansche met Parmesaanschen inslag der Bassani; doch dit was slechts een voorbijgaande invloed, tengevolge van het toevallig verblijf van Wtewael te Padua. Het manieristisch karakter der Bassani, dat zich ook in Wtewaels schilderijen, die onder hun invloed ontstonden, liet gelden, was echter, als afkomstig van Parmigianino, van heel ander karakter dan het Manierisme dat hij doorgaans vertoont, en dat van Michelangelesken oorsprong blijkt te zijn.

Is het dan echter een oorspronkelijk Manierisme, dat Wtewael uit de studie van Michelangelo's werk zelf ontwikkelde, of is het eveneens ontleend Manierisme afkomstig van Michelangelo's navolgers? Reeds heeft Voss [1]) gewezen op de overeenkomst van Wtewaels stijl met dien van Zucchi; ook andere namen zouden zijn te noemen als: G. B. Pozzo, M. Carducci, F. Zuccari, Marco da Siena; maar er is geenerlei bewijs, dat Wtewael met hen in verbinding heeft gestaan — en men moet voorzichtig zijn met veronderstellingen, want even frappante overeenkomst is te constateeren tusschen den stijl van Bloemaert, die nimmer in Italië is geweest en dien van Poppi en Roncalli e.a.

Of men hier dus met een parallele ontwikkeling of met een filiatie te doen heeft, blijft een open vraag. Maar het feit is te frappant om het over het hoofd te zien en om een nadere beschouwing van het karakter van het Italiaansche Manierisme, dat in elk geval de verre achtergrond van het Nederlandsch Manierisme is, niet gebiedend noodzakelijk te doen schijnen.

Over dit Italiaansch Manierisme is reeds veel geschreven en de meeningen en waardeeringen loopen ten zeerste uiteen. De voornaamste en meest recente dier beschouwingen mogen hier in oogenschouw worden genomen en een poging worden gewaagd om te midden van den strijd der meeningen een eigen standpunt te kiezen.

Het voorstel van N. Pevsner [2]) om de Italiaansche kunst uit het tijdperk der Contrareformatie, (hetwelk hij op goede gronden beperkt tot de eeuw tusschen 1520 en 1620) [3])

[1]) H. Voss: Die Malerei der Spät-Renaissance in Rom und Florenz. II pag. 316.
[2]) Repert. f. K. W. Band 46 pag. 243 sqq.
[3]) De gecursiveerde zinnen van dit hoofdstuk aaneengeschakeld, geven den leiddraad van den gedachtengang aan.

te doopen met de aan die van ,,Renaissance" en ,,Barok" gelijkwaardige benaming van ,,Manierisme" [1]), is, afgezien van de onwenschelijkheid, om aan de door de geschiedenis geijkte termen thans nog opzettelijk een nieuwen term te willen toevoegen, bovendien af te raden om de volgende redenen:

De verheffing van een qualificatie, hoezeer ook gerechtvaardigd, tot een kunsthistorischen term, is alleen aanvaardbaar als deze qualificatie door de reactie van een volgende stijlperiode tegen de voorafgaande is ingegeven. Zulk een qualificatie wordt dan ook door de kunstgeschiedschrijving niet als een absoluut geldige erkend, maar als een historisch inzicht van een bepaalde periode begrepen en daarom geëerbiedigd en tot wetenschappelijken term geijkt.

Thans nog historische termen te willen scheppen op grond van stijlkritiek en aldus het historisch recht van reactie te willen usurpeeren, is onwetenschappelijk, omdat de stijlkritiek van een periode nimmer in één term kan worden uitgedrukt.

Zou er nochtans behoefte bestaan aan een nieuwen term, dan moet die allereerst blijken uit de eensgezindheid der bevoegde kunstgeschiedschrijvers ten aanzien van de keuze van dien term en vooral t.a.v. zijn strekking wat betreft tijdsduur en karakter. Noch het een, noch het ander is echter hier het geval. Wat betreft de Noord-Nederlandsche Manieristen, als Wtewael, gewaagt Friedländer bij voorkeur van ,,Barocke Meister". Ten onrechte ongetwijfeld, daar men, ook al blijft *het begrip Manierisme als stijlperiode* achterwege, Wtewaels kunst eerder als een uitlooper der Renaissance moet beschouwen, vervuld van het kenmerkend ideaal der Renaissance n.l. ideale schoonheid van vormen en houdingen, dan haar te stellen onder het teeken van *het op de Contrareformatie volgend Barok, wanneer als voornaamste kenmerk daarvan moet blijven gelden het zoeken van inniger aansluiting der formeele bewogenheid der figuren bij de nu zooveel sterker sprekende emotionaliteit van het affekt.* Ook het overwegend lineair isoleerend karakter der kunst van meesters als Wtewael dwingt ons hen eerder onder het stijlbegrip ,,Renaissance" te rangschikken, dan onder dat van het Barok, hetwelk antilineaire, schilderachtig-gebonden effecten nastreeft, die niet in het minst om die reden in een land als Italië als ,,Barok" moesten gelden.

Doch ook onder degenen, die wel van Manierisme spreken, al geven zij daarbij niet steeds blijk van de bedoeling daarmede een nieuwe stijlperiode te willen onderscheiden, blijkt geen eensgezindheid te bestaan t.o.v. den tijdsduur der periode, noch t.o.v. de meesters, die men er onder zou moeten rangschikken.

Dvořák, die in zijn laatste, onvoltooid gebleven artikel [2]), aangaande de Nederlandsche kunst dezer periode alleen spreekt van ,,Romanisierung", laat in zijn ,,Greco und der Manierismus" het Manierisme eerst omstreeks 1560 aanvangen, waarbij meesters als Pontormo en Bronzino buiten beschouwing blijven, die door Weisbach met betrekkelijke klem van redenen binnen het kader van het Manierisme worden gebracht.

Wat Weisbach betreft tegen wiens boek ,,Der Barock als Kunst der Gegenreformation" het genoemde artikel van Pevsner is gericht, deze heeft den schijn niet

---

[1]) In dit hoofdstuk wordt kortsheidshalve de term nog gebruikt; echter in de hoop, dat het voor het laatst zal zijn.

[2]) M. Dvořák. Ein Stilleben des Beuckelaer oder Betrachtungen über die Entstehung der neuzeitigen Kabinettmalerei; Jahrb. d. Kunsth. Samml. in Wien. Deel XXXVI.

geheel weten te vermijden, dat hij het in den loop der jaren met zichzelf niet eens is geweest, tot hoever hij de periode van het Manierisme moet laten voortduren. Het misverstand is echter aan de zijde van Pevsner, zooals hier moge blijken.

In Weisbachs artikel ,,Der Manierismus'' [1]) waarin hij het Manierisme teekent met een rijk vocabulair van qualificaties — niet zoozeer van stijlkritischen aard als wel ter aanduiding van den na de Hoog-Renaissance gewijzigden toon der samenleving, omschrijvingen, die minder voor het Nederlandsche dan voor het Italiaansche Manierisme geslaagd mogen heeten — gaat hij niet verder dan Greco.

Bij de bespreking van deze merkwaardige figuur moet hij eigenlijk toegeven, dat de situatie juist omgekeerd is aan die van zijn uitgangspunt. Terwijl toch de vroegere Manieristen wel den uiterlijken stijl, maar niet den studieuzen geest der Renaissance voortzetten; terwijl zij innerlijk leeg, vooral in religieuze onderwerpen nietszeggend, uiterlijk slechts virtuoos en formeel decoratief zijn, is bij Greco de religieuze inhoud hoofdzaak, de uiterlijke vorm echter onverschillig voor alle normatieve regelen der kunst en geheel ondergeschikt gemaakt aan den inhoud. Om die redenen zou Weisbach gedwongen zijn om Greco bij het Barok onder te brengen, ware het niet, dat Greco's kunst zich in het geheel niet met theatraal effect tot de massa wendt, maar hoog, koel en in zichzelf teruggetrokken, met inachtneming van den noodigen afstand, alleen voor den enkelen adept desnoods iets wezen wil.

Als zoodanig is Greco de eenige meester, die niet slechts in de door Weisbach aangeduide stemming van het Manierisme, maar veel meer nog in de door Pevsner in zijn artikel met veel inzicht geschetsten geest der Contrareformatie is werkzaam geweest.

In dit artikel, waarin Pevsner het Manierisme als geestesuiting afhankelijk van de Contrareformatie voorstelt, negeert hij voor zijn doel — de bestrijding van Weisbachs bovengenoemd boek — wijselijk de in Weisbachs vroegere artikel voorgedragen opvattingen, die wat den tijdsduur der geschetste periode betreft, maar al te wel met zijn eigen opvattingen strooken, doch wat positieve karakteristiek der kunst van deze periode aangaat, hem onweersprekelijk weerleggen. In Weisbachs genoemde boek, dat in 1921, twee jaar later dan zijn artikel over het Manierisme verscheen, wordt het gansche Barok onder de kunst der Contrareformatie gesubsumeerd. Duidelijker echter dan hierin, heeft Weisbach in zijn in 1924 verschenen boek ,,Die Kunst des Barock'' deze kunst beperkt tot den omvang, waarin zij gewoonlijk begrepen wordt, zoodat de oorzaak van Pevsners misvatting gelegen is in Weisbachs inderdaad niet geslaagde bewijs, dat de Italiaansche schilderkunst, die met Caravaggio en de Carracci aanvangt, valt in het tijdperk der Contrareformatie en den geest daarvan vertegenwoordigt. In dit opzicht is de critiek van Pevsner doeltreffend, te weten wat betreft de geheel verschillende mentaliteit der Contrareformatie, vergeleken bij die, welke in de kunst van het Barok tot uiting komt en die ook de kerkelijke atmospheer dier periode weerspiegelt. Maar Pevsners waardeering van het Manierisme, dat in zijn tijdsduur

---

[1]) Zeitschr. f. B. K. 1919.

met de Contrareformatie samenvalt, is verkeerd. Bovendien ziet hij voorbij, wat voor Weisbach aanleiding is geweest tot de samenkoppeling van Contrareformatie en Barok: *eerst het Barok brengt de onderwerpen in beeld, die der Contrareformatie ter harte waren gegaan, maar die men tijdens de Contrareformatie schuwde in beeld te brengen, juist omdat zij haar al te na aan het hart gingen*, ofschoon er geen bewijs is, dat er in het tijdperk van Manierisme en Contrareformatie kunstenaars van contrareformatorischen geest waren, die om deze overgevoeligheid het penseel niet hebben geroerd. Zoo is het echter gegaan met de onderwerpen, die betrekking hebben op de mystiek, de ecstatische vizioenen, de heiligenlevens. De Contrareformatie met haar Inquisitie heeft de plicht van het martelen gekend, doch eerst het Barok verlustigt zich in de uitbeelding ervan. Rubens hoeft zich niet meer te ontzien, heiligen in grooten getale uit te beelden, maar hun al te gezonde, zinnelijke figuren zouden nooit in den geest van een Borromeo, Caraffa, Loyola zijn opgeklommen. Dit heeft tenslotte ook Weisbach (en Pevsner wist dat) wel gevoeld en in zijn artikel over het Manierisme zelfs met zooveel woorden gezegd, dat het Barok zich bij de Contrareformatie aansluit. Weisbach trekt echter niet de consequentie, dat het er dus in tijdsorde op volgt. Het is echter Pevsners verdienste de scherpe tegenstelling tusschen de mentaliteit van het fanatiek zelotisme dat de ziel van het ,,Reform-Catholicisme'' geweest is en de wederom tolerant, althans wereldsch politiek geworden mentaliteit der Kerk in het tijdperk van het Barok in het licht te hebben gesteld op veel scherper wijze, dan Weisbach gedaan had.

De critiek, die Pevsner hier oefent op Weisbachs uiteenzetting der categorieën van de kunst van het Barok, te weten: heroïek, erotiek, mystiek, ascetisme en gruwelzucht, is in haar scherpe ontleding zeker te beschouwen als een winst voor het inzicht in den geest van het Barok. Maar het resultaat van die critiek t.o.v. een zelfstandige contrareformatorische of liever anti-renaissancistische kunst, waarmee hij het Manierisme identificeert, is eigenlijk louter negatief. Overtuigend toont hij aan, dat er *een anti-renaissancistische geest is geweest bij de kerkelijke autoriteiten der Contrareformatie en hare aanhangers* en dat vooral onder het pausschap van Pius V (1566—1572) dien het Conclave nauwelijks aandurfde wegens zijn strengheid, en van Gregorius XIII (1572—1585) en Sixtus V (1585—1590), toen Wtewael Italië bezocht, een middeleeuwsche religiositeit heerschte, die uiteraard gekant was tegen alles wat in de kunst der Renaissance niet rechtstreeks dienstbaar was gemaakt aan de propaganda van het Christendom, een godsdienstige ijverzucht, die onverschillig, ja in den grond der zaak eigenlijk vijandig moest staan tegenover het streven der Renaissance naar de objectiviteit van de aesthetische illusie bij de uitbeelding der werkelijkheid.

Zij moest dus het stijlbeginsel der Renaissance aantasten, niet omdat zij het aesthetisch ondeugdelijk achtte, maar omdat de toewijding daaraan afleidde van het eenige, waarbij deze religiositeit inzake de kunst geinteresseerd was: de interne en externe propaganda van de godsdienstige gedachte. Deze programmatische ,,Renaissance van de Middeleeuwen'', die dan echter wel een geheel andere physiognomie toonde dan deze, kon in de kunstwereld wel optreden als tuchtmeester, bij de keuze der onderwerpen, doch niet als leermeester van een eigen stijl. Pause-

lijke edicten en verbodsbepalingen van „nudi", bedreiging en zelfs toepassing van straffen daartegen worden door Pevsner gememoreerd; Jezuïeten treden op als geestelijke adviseurs inzake de uitbeelding van louter geestelijke onderwerpen; genootschappen ter bevordering van uitsluitend religieuze kunst als de „Virtuosi al Pantheon" (1543) en de „Academia di San Luca (1577) worden opgericht; kortom de kunst moet met geweld omgebogen en in andere banen geleid worden. Maar een eigenlijke nieuwe stijl laat zich op deze wijze niet scheppen en werkelijk religieuze kunstenaars laten zich niet uit den grond stampen.

Wel treedt de kerk op als opdrachtgeefster in contrareformatorischen geest: Vasari heeft voor Pius IV in het Vaticaan zelfs wel een fresco van den Bartholomaeusnacht moeten vervaardigen en — symptomatisch genoeg voor het ontbreken van religieuze kunstenaars is ook de keuze van iemand als Spranger, om voor Pius V een copie naar „Het Laatste Oordeel" van Fra Angelico te vervaardigen. Vergeefs is echter het wachten op nieuwe Frati Angelice. De gekrenkte, vijandige, pessimistische stemming was geen vruchtbare grond om veel contrareformatorisch zaad te doen opkomen. Het is de tijdgeest, wien het niet genoeg is, dat Michelangelo zich meent te moeten bekeeren van de „dwalingen zijn weegs" en alleen nog verlangt geestelijke kunst te scheppen — de tijdgeest, die over zijn levenswerk het bitse, zure oordeel ten beste geeft van „porcheria delle Maestro di tutte le porcherie Michelangelo". Om dezen geest beter te leeren kennen, is het goed te memoreeren, dat Pevsners geanalyseerde categorieën der mentaliteit van de Barok-kunst, die zich heeft meester gemaakt van de aan de voorafgaande periode al te heilige, al te nagelegen onderwerpen, blijken psychologisch onmogelijk te zijn in de periode, waarin hij een contrareformatorisch Manierisme wil ontdekken. Heroïsche zelfverheerlijking is in strijd met den geest van puristisch Christendom; de onbevangen erotiek wordt onderdrukt en uit zich in den verdrongen vorm van verholen pikanterie; ascese wordt nog veel te ernstig genomen om uitbeelding te verdragen; mystiek eveneens of vindt althans nog geen adaequate voorstelling. Al deze stemmingen lieten zich eerst uitbeelden toen men er innerlijk op zekeren afstand van was komen te staan. Dit alles is nu vooral in verband met de wederom wereldsch geworden kerkelijke mentaliteit in het tijdperk dat hierop volgt (na 1620 ongeveer) zeer dienstig om te laten zien, dat *de kunst van het Barok slechts contrareformatorisch gemaniereerd was* en ofschoon met veel vertoon van affect, toch niet eigenlijk bezield met den onwereldschen geest der Contrareformatie; het bewijst echter niet, dat het eigenlijk tijdperk der Contrareformatie ook een eigen kunst heeft voortgebracht. Behalve dat nu Pevsner het gebied dezer geestelijke strooming topographisch wel eens nader had mogen aanduiden — de eigenlijke haard ervan was toch alleen Rome — is hij ook schuldig gebleven in de aanwijsbare kunstwerken van het latere Cinquecento aan te toonen, dat de gedachten- en gevoelswereld der Contrareformatie in de manieristische kunst zijn terug te vinden. Hij kan hier niet volstaan met de algemeene, bovendien aanvechtbare hypothese, dat de contrareformatorische eisch van ondergeschiktheid en wegcijfering van het individu, in de manieristische kunst kenbaar wordt door het groote aantal figuren, dat onder een abstrakt lijnenschema is ingedeeld. Voor dit feit is er wel een andere, louter aesthetische verklaring, n.l. de logische con-

sequentie van het ornamentale streven, dat in den aard van het Toscaansch Manierisme lag. Overigens zijn in de kunstgeschiedenis niet, als in de meetkunde, bewijzen uit het ongerijmde toelaatbaar.

De controverse Pevsner-Weisbach is voor het inzicht in de beteekenis, die Wtewael voor de geschiedenis der kunst heeft van belang, omdat hij als Nederlandsch Manierist, zij het dan ook van Protestantschen huize, rechtstreeks betrokken is bij de oplossing van het vraagstuk van het Italiaansch Manierisme, zoowel wat de overeenkomst als het verschil met dezen achtergrond zijner kunst betreft.

Alvorens echter over te gaan tot de bespreking van het Nederlandsch Manierisme is het nuttig *het Italiaansch Manierisme, ook afgezien van wetenschappelijke controverses nader te beschouwen.* Voor de schets van het historisch verloop ervan kan verwezen worden naar het voortreffelijk boek van H. Voss „Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz", dat bij een constante en evenwichtige aesthetische beoordeeling van het groote en moeilijk te overzien gebied, alleen in het vasthouden van den wijsgeerigen draad wel eens wat te wenschen overlaat.

De bodem van het vraagstuk wordt echter ook door Pevsner een oogenblik geraakt, als hij ten spijt van zijn eigen theorie schrijft:

„*Auch da wo innere Religiosität noch fehlt, finden die Maler* (*n.l. die van het Manierisme in Italië*) *jedenfalls keine Befriedigung mehr in der Ruhe und Klarheit „der Renaissance*".

De reden van die ontevredenheid (alleen te zoeken in de aesthetische ontwikkeling) geeft Pevsner echter niet aan. Zij zou ons zeker meer belang inboezemen, dan de verzekering, dat „die Unterordnung der menschlichen Figur unter ab- „stracten Linienschemen zugunsten unüberblickbar wimmelndes oder abstrakt „dekorativ geordnete Bildform" behoort tot de „Kunstmittel" van den ouden Tintoretto en Barocci.

Bedoelt Pevsner kunstmiddelen ter suggestie van kerkelijke subordinatie? Eerder dan bij de schilders zal men zulke kunstmiddelen vinden in het kamp der contrareformatoren in hun streven om de Renaissance in hun gareel en dienstbedrijf te brengen. Het Manierisme is dan te beschouwen als de Renaissance in verdrukking, tegen wil en dank „onder het Kruis". Het heeft dan met dit kruis wel eens al te virtuose toeren gemaakt, er echter nooit mee gecoquetteerd als het Barok. Het Manierisme loopt nooit met zijn mentaliteit, wel eens met zijn virtuositeit te koop.

Nader komt Pevsner zelf tot de oorzaak dier ontevredenheid met den vormeneenvoud der Renaissance, als hij opmerkt, dat de Renaissance-vorm des te gemakkelijker virtuoos wordt, naarmate zij zich minder met den Renaissance-inhoud gaat bemoeien.

Helaas wordt dit thema niet nader uitgewerkt. Ontevredenheid moet er echter geweest zijn; zij is in de wijze waarop zij zich uit, n.l. in het streven naar overbieden en overtreffen van het voorafgaande, een der krachtigste drijfveeren van den ontwikkelingsgang der geschiedenis, en zoolang men niet begrijpt in welk opzicht een nieuwe periode de voorafgaande heeft trachten te overbieden, heeft men geen recht gedaan aan haar betrekkelijke waarde.

De vraag is nu, waarop zich de virtuositeit der Manieristen als gevolg van ontevredenheid met hetgeen reeds door de Renaissance bereikt was, toelegt.

Als voorloopig antwoord ga hier vooruit: in de rijkere en vooral meer bewogen ensceneering, op de kunst van het tooneelmatige. Niet echter kan als zoodanig gelden het overigens symptomatisch verschijnsel, dat Pevsner opmerkt: ,,Trotz des abnehmenden Modelstudiums, das Bellori constatiert, wächst offenbar und ,,leicht feststellbar die Summe der Naturbeobachtungen," in het bijzonder wat aangaat stillevens op den voorgrond. [1])

Bij Barocci, die echter zeer veel naar het model werkte (maar niet anders dan om trouwhartig natuurgetrouw te blijven — niet om de innerlijke wetmatigheid der menschelijke figuur te leeren kennen en beheerschen) wreekt zich het verraad aan de idealiteit der Renaissance-traditie, daar hij thans op natuurobservatie uit is, als, op zijn Avondmaal te Urbino ,,ein Detail wie das malerisch prachtvoll ,,behandelte Stilleben der Schalen und Kannen im Vordergrund, vor der weiten ,,neutralen Bodenfläche eine Wirkung im Verhältnis zum Ganzen gewinnt, ,,die von fast beunruhigendem Wirklichkeitscharakter ist." [2])

Barocci, die ondanks al zijn modelstudie naar de natuur, toch een geboren tooneelregisseur is, valt met zulk een stilleven uit den toonaard, waarin zijn stuk was gecomponeerd.

Op een in zijn illusionisme volmaakt Nederlandsch schilderij zou zulk een detail nooit verontrusten, zelfs niet bij Wtewael, die geen geboren regisseur is, maar het wezen wil en daarin slaagt; die echter als Nederlander in pl. v. een ,,neutrale Bodenfläche", dan ook een bodemstilleven zou hebben geschilderd.

Wat Barocci's modelstudie betreft: zijn naturalisme heeft zich hier tot het compositioneele van de figuur beperkt; het omvat geen illusionisme [3]) in den Nederlandschen trant, zooals zijn stilleven op den voorgrond bij exceptie wel vertoont. Zijn coloriet is een sublieme kleurphantasie van schoone onrust. Wat echter het compositioneele zijner figuren aangaat, is het nuttig zich af te vragen of Michelangelo er ooit over gedacht zou hebben, zijn Sibyllen en profeten en guirlandedragers te vragen, gelijk Barocci bij zijn modellen gewoon was, of de door hem gewenschte houding voor het model wel gemakkelijk en natuurlijk was en dat hij die anders wel zou wijzigen, hetgeen Barocci dan waarschijnlijk meer om zijne zoo anders geaarde aesthetische inzichten, dan om humaniteitsredenen of uit beleefdheid deed.

Alleen terzake van de ensceneering — niet wat zijn voornaamste aesthetische bedoelingen en zijn mentaliteit betreft, kan Barocci tot de Manieristen gerekend worden.

Ten opzichte van een zoo belangrijke figuur als Barocci is de vergelijking met Wtewael leerzaam; een generatie ouder, staat de eerste toch innerlijk veel verder van de Renaissance af dan de laatste, wiens aesthetische bedoelingen eerder bij die van den kring van Vasari vergeleken moeten worden.

---

[1]) Dat deze echter ,,nirgends, auch nicht bei den Nordländern, wirklicher Selbstzweck, wie im Barock werden" dat heeft t.o.v. de Nederlanders Dvořák in zijn laatste artikel over Beuckelaers stilleven weerlegd.

[2]) H. Voss: Spät-Renaiss., II pag. 486.

[3]) Het woord hier opgevat in den zin van toepassing in de schilderkunst van den naturalistischen schilderachtigen impressionistischen stijl waarmee het wekken van de illusie der werkelijkheid wordt beoogd.

Nu de aandacht eenmaal op Barocci bepaald is, kan het nuttig zijn, den gedachtengang over het Italiaansch Manierisme in zoover te onderbreken, als een uitweiding over Barocci's techniek dit onderwerp in een ander verband te berde brengt.

Opmerkingen door Voss en Weisbach eenmaal goed geformuleerd, worden hier dankbaar geciteerd ten bate van een andere groepeering van gedachten.

Zoo merkt Voss [1]) op: ,,Barocci's religiöse Empfindung ist die eines ausgesprochenen Südländers. *Alles Innerliche, Mystische des biblischen Vorganges wird ,,in äussere Bewegung und Handlung umgesetzt.*" Nu is veruiterlijking van het innerlijk eenmaal de taak van de beeldende kunst, maar het kan op verschillende wijze geschieden!

Weisbach [2]) drukt zich in dezen aldus uit: ,,Der künstlerische Charakter ist ,,ein wesentlich exoterischer." Hoe schrikkelijk waar dit is t.o.v. religieuze kunst, zou de vergelijking van een Kruisiging op een miniatuur uit het Romaansch tijdperk met eenzelfde onderwerp uit het Barok kunnen leeren — en men brenge zich slechts te binnen, wat in dit verband F. X. Kraus [3]) heeft opgemerkt over het onderscheid tusschen de uitbeelding van het ,,Stabat Mater" en het latere ,,Spasimo Mariae".

Gemeten aan de strengste en volmaakte innerlijkheid zou men zelfs Rogier van de Weydens kruisigingsfiguren in zekeren zin manieristisch kunnen noemen, daar het tooneelmatig element nog wel niet de overhand heeft over de innerlijke gevoelswaarheid, maar zich toch ten opzichte van het geestelijke — niet ten opzichte van het aesthetische — in bedenkelijke mate laat voelen.

Diegenen onder de katholieke geestelijkheid, die inzicht hebben in de geweldige draagkracht der innerlijkheid van het Romaansch tijdperk, moeten wel wanhopig gestemd zijn bij het aanschouwen van de profanatie — bijna prostitutie — van het religieus gevoel terwille van de geloofspropaganda in de kunst van later tijd en bij de democratiseering dier kunst, of het nu vorstelijke kunst heet of niet.

De veruiterlijking en dramatizeering nu, waartoe de Zuiderling meer geneigd is dan de Noorderling, kan plaats hebben met twee tegenovergestelde werelden van emotionaliteit, die van de aanschouwelijkheid en die van den wil. Daarbij worden verschillende uitdrukkingsmiddelen gebruikt: eenerzijds passief-aanschouwelijke, zooals bij Guido Reni's Christusfiguren met de doornenkroon, *anderzijds actieve bewegingsmotieven voor de uitbeelding der handeling*, zooals bijv. bij Michelangelo's in opstand gekomen slaaf in het Louvre. *Het eigenlijk element van de eerste is de impressionistisch te werk gaande, maar daarom niet van expressief vermogen ontbloote, schilderkunst in bindende kleurtoetsen; dat van de laatste is de sculptuur, in wezen expressief, ofschoon daarmede omgekeerd ook wel impressionistische gevoelsmomenten en schilderachtige effecten zijn te bereiken* — men denke slechts aan kleiachtig geboetseerde bozzi en zoo menige Noord-Nederlandsche groep van figuren in houtsculptuur.

De Noord-Nederlander, met zijn veelal eenzijdig contemplatieve natuur, zal

---

[1]) Voss. Spätrenaissance II, pag. 478.
[2]) Weisbach: Der Barock a. K. d. G. pag. 222.
[3]) F. X. Kraus: Geschichte der Christlichen Kunst II pag. 339, Freiburg im Breisgau; 1897.

allicht in de met woorden niet zoo makkelijk te omschrijven psychische uitdrukkingsmiddelen van de eerste soort meer uitmunten dan de Italiaan. Zoo is bijv. de innerlijke aanschouwelijkheid van een figuurtje als de Rijke Jongeling op Rembrandts Honderdguldenprent voor den laatste ten eenen male onbereikbaar.

Deze is echter op het gebied van de expressieve uitdrukkingsmiddelen veel sterker en overtuigender en als hij zich begeeft op het gebied van de schilderkunst dan is niet de bindende kleurtoets, maar de plastisch isoleerende lijn zijn meest vertrouwde uitdrukkingsmiddel. Als nu Barocci het innerlijke en mystieke in bewegingsmotieven gaat omzetten, zooals hij op zijn Kruisafneming doet met de vrouwen, die toeschieten op de in onmacht vallende Maria, dan beweegt hij zich als Italiaan wel op zijn eigenlijk aesthetisch gebied, maar in de daarmee slecht overeenstemmende conjunctuur van het uiterst gevoelvolle, en doet deze drukte bij zoo diepe smart uiterlijk, leeg en in bijzonderen zin manieristisch aan; ook al verliest men daarbij niet uit het oog, dat de Italiaan zijn smart eerder in gebaren uitdrukt, dan in het Noorden gedaan wordt.

De uiterlijke bewogenheid van Grünewaldts Magdalena onder het Kruis is echter een heel anders geaarde bewogenheid dan de sensationeele opschudding bij Barocci in dit geval.

Omgekeerd doen vele van Wtewaels druk gebarende figuren, als bijv. de zittende figuren op den voorgrond van zijn Zondvloed leeg en manieristisch aan, omdat de bewegingsmotieven, die, omdat hij Nederlander is, niet in zijn aard liggen, gezocht zijn en ons onmiddellijk als zoodanig voorkomen. In beide gevallen te veel bewogenheid der figuren, doch bij den een, doordat hij zijn beweeglijken aard niet verloochenen kan waar het noodig is, bij den ander, omdat hij zijn onbeweeglijken aard verloochenen wil, waar het niet noodig is.

Maar Barocci is een te groot, te reëel en stemmig gevoelend meester om werkelijk leeg te blijven. Waar het hem teveel moeite kost om stille figuren te scheppen — en dat is niet altijd het geval — men denke slechts aan zijn innig schoone Geboorte van Christus in het Prado — daar vlucht de stemming in het aan manieristen tot nogtoe onbekende schilderachtig effect.

Hij verloochent het lineair-teekenachtige karakter en de isoleerend plastische vormaanduiding der Toscaansche school, waaruit het Manierisme was voortgekomen en wendt zich tot de schilderachtige stemmingsmiddelen uit de Lombardisch-Bologneesche richting.

Barocci bij wien wij terwille van de probleemstelling nog even langer stilstaan, is de ,,Meister der Halbtöne." ,,Das Auge huscht in Barocci's Bildern über ,,Flächen von unbestimmter und anscheinend zufälliger Begrenzung hin; alle ,,Farbtöne greifen in kaum fühlbarer Weise unter vielfachen gegenseitigen Bre- ,,chungen in einander über, die Modellierung des Dreidimensionalen ver- ,,flüchtigt sich in ein Spiel mit der plastischen Form, die Gestalten selber endlich ,,sind in den ruhelosen Fluss des Ganzen unlöslich verwachsen."

Voss die dit zoo treffend onder woorden heeft gebracht [1]), kan ik de beschrijving van het effect eerder toegeven dan die van de bedoeling ervan.

---

[1]) Voss. Spätrenaiss. II 473.

Dat Barocci zou hebben beoogd met deze schilderachtigheid zijn manieristisch streven n.l.: „die Inbewegungsetzung jeder Art von bildmässiger Konfiguration" te accentueeren, kan niet worden beaamd en had Voss daar zelf eigenlijk al tegengesproken. Zeker is er in dit schilderachtig effect een zekere onrust, tegenovergesteld aan de rustige zekerheid van het Noord-Nederlandsch coloriet — maar het staat niet in dienst van de bij Barocci juist zoo klare, naturalistisch geziene, bedoeling der bewegingsmotieven; het speelt er over heen, negeert ze al spelend en spreidt voortkabbelend een milde stemming over het gewoel der figuren. Moest men Barocci graphisch reproduceeren, dan zou men niet naar het graveerijzer grijpen, maar hem in de fluweelige toetsen der zwarte kunst weergeven.

Onder het zacht geflonker van het coloriet moet men even zoeken naar de compositie, die dan echter ook zeer duidelijk opdoemt. *Maar het is gedaan met de „Statuarische Isolierung" der figuren uit de school van Michelangelo, welke door Wtewael tot lang na Barocci's dood wordt volgehouden.*

Het best is Barocci in zijn Madonna del Rosario te Senigallia [1]) waar het vizionaire licht, de dweepend mystieke stemming en de goed verantwoorde bewegingsmotieven op de gelukkigste wijze overeenstemmen. Hier is de „Schwung" van Rubens reeds aanwezig, maar een oneindig fijnere, meer geestelijke opvatting: zonder eenig theatraal barok effectbejag, in eigen gevoelswereld geïsoleerd, met alle meesterschap der beste manieristische bewogenheid, maar schilderachtig van opvatting, houden de twee groote stijlperioden elkaar in evenwicht.

Met zulke vizionaire gevoelsuitingen zouden Barocci's altaartafreelen inderdaad kunnen gelden als „der eigentliche Ausdruck der Idealität des contrareformatorischen Geistes" (Voss) als niet aan zijn milden, blijmoedigen geest ontbrak het bewust tendentieuze propagandistische van het Roomsche strijdfront.

Evenals Barocci heeft ook El Greco zich met zijn schilderachtige religiositeit afgewend van het klassieke ideaal der Renaissance en is daarin nog veel verder gegaan met zijn uit het lood zwevende figuren. In dit opzicht staan Barocci en Greco alleen onder de meesters der late Renaissance en al grijpen zij terug naar den stijl van Correggio, die dan ook den eigenlijken Renaissance-stijl het minst karakteristiek vertegenwoordigde, wijzen zij toch meer naar den nieuwen tijd.

Hiermede komen nu tevens de eigenlijke meesters der late Renaissance in hun cultuurhistorische zoowel als kunsthistorische positie des te duidelijker uit. In bijna al hun kenmerken wijzen zij terug naar den ouden tijd, behalve in wat hun manierisme uitmaakt: de rijkere ensceneering, die het Barok overneemt, maar die het dan tevens tot het theatraal pathetische verheft. Alles blijft overigens bij het oude of is, beter gezegd, oud geworden: niet alleen de lineaire techniek, maar vooral de onkerkelijke geest van de onderwerpen, die dezen meesters ter harte gingen en die in de uitdrukkingsmiddelen van den stijl zijn weerklank vindt. Wel hebben alle meesters der Hoog-Renaissance, in wier gevolg de Manieristen gezien moeten worden, religieuze onderwerpen behandeld, maar steeds van een verheven algemeen menschelijk, niet typisch kerkelijk gezichtspunt. Een Madonna del Rosario met een in dweepende extase verzonken monniksfiguur, als Barocci schilderde, is

[1]) Gereproduceerd bij Voss: Spätrenaiss. II, Abb. 194.

bij Lionardo, Rafael, Michelangelo ondenkbaar. Men kan het zich met hun stijlmiddelen zelfs niet uitgevoerd denken.

Om in dit verband nog even op de controverse Pevsner-Weisbach terug te komen: Indien Pevsner gelijk had, dat het Manierisme de kunst der Contrareformatie was, dan zou hij onder de werken dier meesters een sterke strooming in de richting van Barocci's en Greco's geest moeten aantoonen; hij zou die echter vergeefs zoeken. Al moeten wij hem tegenover Weisbach in het gelijk stellen, dat *de eigenlijke geest der Contrareformatie aan de kunst van het Barok ontbreekt, zij ontbreekt in nog hoogere mate aan die van het Manierisme*! Eigenlijk is deze met haar vele historische en mythologische onderwerpen, (zelfs aan de Hoog-Renaissance bijna onbekend) veel sterker dan *gene* van een wereldschen geest doortrokken. Dat voor hen ook bij kerkelijke opdrachtgevers roem en eer te behalen was, is begrijpelijk en toont eerder een Renaissance-geest, dan een ascetisch gestemden, zooals bij de teruggetrokken levende Barocci en Greco. Het gaat hier om de befaamde tegenstelling: ,,l'art pour l'art" en ,,l'art pour Dieu", welke dan door het Barok wordt opgelost in den zin van: ,,l'art de Dieu . . . pour l'art."

De Contrareformatie zou zich weliswaar nooit hebben verzet tegen het omzetten der religieuze waarden in aesthetische (wat door Weisbach t.o.v. alle waarden wordt aangeduid als het kenmerk der humanistische Renaissance) zij zou de beeldende kunst, die niet anders kan dan dat, geheelenal hebben moeten supprimeeren; slechts eischt zij, dat het aesthetische, als bij Greco, het middel, niet het doel zij. In dit opzicht staat een Michelangelo de Contrareformatie zelfs nader dan een Vasari en Zuccari. Tot virtuositeit is Michelangelo nooit vervallen. Wel heeft hij vele zuiver aesthetische oefeningen en studies bedreven, wat geheel in den geest van de Renaissance, niet in dien van de Contrareformatie en van het Barok lag. Schijnt dit een oogenblik met elkaar in tegenspraak te zijn, dan bedenke men, dat de studiegeest der Renaissance een aesthetischen ernst veronderstelt, die aan de bedoelingen der Contrareformatie vreemd was. Weisbach voert aan, hoe G. A. Gilio, die zijn tijdgenooten verwijt, dat zij het artistieke boven het religieuze stellen, toch Michelangelo's ,,Laatste Oordeel" niet religieus genoeg vindt. ,,Wie er dem Werk mit theologischen Gründen zu Leibe geht, wie das ,,Theologische sich über das Künstlerische stellt, das ist der Renaissance gegenüber eine neue Erscheinung". Waar die aesthetische ernst en studiegeest ook aan de met overwerk belaste Virtuosi der late Renaissance ontbrak, was het om geheel andere reden, n.l. om geen andere dan zekere oppervlakkigheid. Zij ontbraken niet aan de Noord-Nederlandsche Manieristen, die zich tot taak gesteld hadden het bijkans aangeboren onvermogen van beheersching van den vrijen vorm te overwinnen. In de Haarlemsche Academie, bij Wtewael en Bloemaert *heerscht* wel degelijk een studieuze geest.

Wanneer men de Spaansche kunst buiten beschouwing laat, kan men zeggen, dat het Romaansch Barok de religieuze waarden als haar einddoel in aesthetische omzet.

Het Barok is niet een formeel Manierisme, zooals de late Renaissance was t.o.v. de Hoog-Renaissance, maar een geestelijk Manierisme t.o.v. de Contrareformatie. Dit is echter in de tweede helft der zestiende eeuw reeds voorbereid door de artistieke

bemoeiingen der Jezuïeten, met name door hun tooneel, dat grover zinnelijke middelen niet schuwde om indruk te maken op de massa en daarbij ,,Steigerung in Gefühl und Ausdruck" behoefde.

Reeds Gilio legde er den grootsten nadruk op, dat ,,Christus nicht nur als ,,schöner und eleganter Mann, wie ihn die zeitgenössischen Künstler zu geben ,,liebten, sondern als der von seinen Peinigungen und Wunden entstellte Leidende ,,der Welt vorgeführt werde" [1]) — en verder zegt Weisbach [2]) ,,Waren der ,,Asthetik, die im Kreise der H. Theresa und des Johannes vom Kreuz gepflegt ,,wurde, weiche, melancholische, sentimental-elegische, romantische Seelentöne ,,beigemischt, so stand daneben jene einseitig rigoröse und düster verbohrte ,,Richtung, wie sie Franscisco Borja, Herzog von Candia, der dritte Jezuiten-,,general vertrat. Aber nicht die Art, wie die dogmatische Theologie sich mit der ,,Mystik auseinandersetzte und ihr eine wissenschaftliche Wesensbestimmung ,,unter Zuhilfenahme des Begriffsapparates der antiken Philosophie zuteil werden ,,liess, sondern die Intensität des Lebens und Erlebens kommt für die nach-,,fühlende und nachbildende Phantasie in Betracht. Das allgemein verständliche ,,sozusagen populäre Element ist das, welches die wichtigsten und weitgreifend-,,sten Wirkungen ausübt." Deze omstandigheid in het contrareformatorisch streven, wijst ongetwijfeld naar het Barok en hierin is dit streven der Jezuïeten wel geheel tegenovergesteld aan het gelijktijdig Manierisme, dat wel verre van populair te willen zijn, zich uitsluitend tot de geestelijke elite wendt. Het Jezuïetisme is het eigenlijk strijdbaar-contrareformatorisch element in het ,,Reformcatholicisme" dat dit laatste lang heeft overleefd. *Het Italiaansch Barok is overwegend een kunst in Jezuïetischen geest* — en aldus krijgt Weisbach in dezen beperkten zin toch nog gelijk tegenover Pevsner, ondanks het feit, dat hij zelf in het voorwoord tot zijn boek eraan herinnert, dat er van een Jezuitenstijl geen sprake kan zijn.

Geen wonder! Het Jezuïetendom qua talis was geen kunstenaarsbent; het was met andere dan aesthetische doeleinden bezield, maar kon daarvoor de kunst zeer goed in zijn dienst gebruiken. *Maar het Manierisme is zeker niet in den geest der Jezuïeten geweest*, al zijn er ongetwijfeld wel voorbeelden van manieristische meesters, die zich voor hun dienst hebben laten vinden.

Welk een geheel andere geestelijke achtergrond het Manierisme, ja het heele Romanisme hier te lande door de breuk met Spanje heeft gekregen, vergeleken bij dat in Italië, waar naar Pevsners schets het Reformcatholisicme reeds met de stichting van de ,,Sodaliteit der Goddelijke Liefde" in 1520 zijn intocht deed — tegelijkertijd met die van het Humanisme en de Renaissance in Nederland! — dat leert Weisbachs schets van het Jezuïetisme en van de ,,Zärtlichkeitsberauschte Brautmystik" de H. Theresia. Van direkt belang daarin voor het inzicht in de kunst der daardoor beïnvloede periode, is de teekening van den invloed, die de wijdverspreide lectuur der in zinnelijke, aanschouwelijke bewoordingen vervatte beschrijvingen van het mystieke huwelijk der H. Theresia van Jezus eenerzijds en van de niet minder zinnelijk-aanschouwelijke verschrikkingen en zaligheden der

[1]) Weisbach: d. B. a. K. d. G. pag. 15.
[2]) Weisbach: d. B. a. K. d. G. pag 17.

Exercitia Spiritualia der Jezuïeten anderzijds hebben gehad voor de voorstellingswijze van het komend Barok, dat juist van dit soort gecanoniseerd en heiliggesproken naturalisme het ruimste gebruik heeft gemaakt. Ook de uiteenzetting van het feit, dat de geloofswereld van die dagen zich in deze twee voornaamste geestelijke bewegingen differentieerde en polariseerde, is van belang.

„Der Jezuitismus bedeutet das *aktive*, streitbare, heroïsche, für die Aufrechter-„haltung, Propagierung und Verteidigung der positieven Heilswahrheiten der „Kirche sich einsetzende Element", dat opgebouwd is op het beginsel der volstrekte, militaire gehoorzaamheid. „Die Mystik ist der Stimmungsausdruck einer „Frömmigkeit, die in *passiver* Haltung, gegenüber allen irdischen, weltlichen und „hierarchischen Wesen sich auf persönlichem Wege und durch innere Versen-„kung des höchsten Gutes zu bemächtigen sucht."

Het zijn echter slechts stroomingen op de beide vleugels van het Catholicisme, niet het „Reform-Catholicisme" zelf. Dit zetelde te Rome; was belichaamd in de reeds genoemde contrareformatorische Pausen en hunne raadslieden, die eenige dekaden lang een ernstige, innerlijke hervorming hebben beoogd. Maar weldra zag Rome zich genoodzaakt de uiterst snel groeiende bewegingen op de beide vleugels te erkennen en tenslotte in de personen van Ignatius en Theresia op denzelfden naamdag te canoniseeren. Tenslotte zou de in Jezuïetische Exercitia opgevoede Bernini zijn oog eenmaal laten vallen op het andere kamp en de H. Theresia in beeld brengen; „Les extrêmes se touchent"!

Een herleving van de naief-religieuze kunst der Middeleeuwen heeft echter niet plaats gehad, noch in het Cinquecento, sedert de vestiging der Jezuïetenorde in 1540, noch in het Seicento; het gaat dan ook niet aan te zeggen, dat de Renaissance een caesuur in de traditie der Christelijke kunst is geweest, wat Pevsner feitelijk veronderstelt en Weisbach heeft gezegd [1]). Van zulk een caesuur zou men alleen kunnen spreken t.a.v. de kerkelijke religiositeit, in zoover het „Reform-catholicisme een kortstondige resumptie is geweest van den geest der Middeleeuwen.

Bij alle verdiensten van hunne beschouwingen is derhalve tenslotte te constateeren, dat Weisbach over het hoofd heeft gezien, dat de religieuze geest van het Barok slechts een aan het Jezuïetisme aangepaste, gemodificeerde geest der Renaissance is; dat Pevsner daarentegen er niet in geslaagd is het bewijs te leveren, dat het Manierisme uit den thans geteekenden geest der Contrareformatie is te verklaren.

Waaruit het Manierisme dan wel te verklaren is, dat is een vraag welker beantwoording moge worden ingeleid door een overweging, die alleen Weisbach [2]) zij het dan ook in het voorbijgaan heeft geformuleerd: „*Nun ist aber die Kunst „auch eine autonome Potenz, die innerhalb ihrer Kategorie ihren selbständigen „aesthetischen Aufgabenkreis hat und einer eigenen immanenten Entwicklung folgt* [3]) „Zwischen künstlerischer Formung und künstlerischen Stil und zwischen

[1]) Weisbach: Barock a. K. d. G. pag. 3.
[2]) Weisbach, ibidem pag. 5.
[3]) Dit was reeds herhaaldelijk gestipuleerd door Dr. A. Pit in zijn: „Het Logische in de Kunst" en zijn „Denken en Beelden".

„einem Ideeënkomplex, der darin verbildlicht wird, besteht kein Kausalitäts-„verhältnis.

„Die formalen Tendenzen und Gesetzlichkeiten auf denen ein Stil beruht, „leiten sich von Vorgängen und Wandlungen auf seinem eigenen aesthetischen „Gebiet her und zeigen von dieser Seite betrachtet ihre logisch consequente „Entwicklung."

In dit opzicht is de kunsthistorische ontwikkeling dan ook eerder als een rationeele, dan een irrationeele op te vatten, als hoedanig Weisbach [1]) gewoonlijk het kunstwerk als „freie Phantasieschöpfung und aesthetisches Phenomen" begrijpt. De kunstgeschiedschrijving mag geen genoegen nemen met een kaleidoscopisch aspect van „ontwikkeling"; zij behoort aan het logisch consequente element daarin vast te houden en de toevallige, althans vanaf dat standpunt als toevallig zich voordoende invloeden in het oog te houden en te teekenen.

Ongetwijfeld is bovenal het streng persoonlijke karakter van den kunstenaar t.o.v. het logisch ontwikkelingselement een irrationeele factor van het grootste belang. Maar dat persoonlijk karakter is dan ook nimmer het kenmerk van een heel tijdperk en *als manieristische neigingen zich ter zelfdertijd overal openbaren, dan moet daarvoor een verklaring zijn, en wel een logische.* Deze is niet op te vatten als een causale verklaring. Als zoodanig moet veeleer gelden de beschrijving van de z.g. „toevallige" factoren, die in de tijdsomstandigheden en al zoo meer gelegen zijn. Daarentegen is de logische verklaring *de beschrijving der op dit verschijnsel betrekkelijke denkwetten, die bij de veronderstelling van een gegeven bijzonderen aanleg algemeen geldig zijn. Zulk een verklaring is echter niet gegeven met de door Weisbach in zijn artikel „des Manierismus" zoo welsprekend geteekenden tijdgeest, die in het kort als „hoofsch gemaniereerd"* kan worden aangeduid. Ongetwijfeld moet de verleiding groot zijn, om het aesthetisch Manierisme af te leiden uit dit hoofsch Manierisme — tot op zekere hoogte is er ook een verband, een causaal verband, te constateeren — maar toch zijn de beide verschijnselen oorspronkelijk eerder als parallel loopend en logisch op dezelfde wijze ontwikkeld, dan uitsluitend in causaal verband te begrijpen. Als „stijl", ieder op eigen gebied, — en niet alleen op deze twee gebieden, maar ook bijv. op dat der literatuur — zijn zij het resultaat van eigen logischen gedachtengang, zij het dan ook, dat deze niet steeds onder woorden is gebracht en wellicht ook thans nog moeilijk te definieeren is. Weliswaar kan de hoofschheid onder bepaalde omstandigheden nader worden aangeduid met epitheta, die deels ook van toepassing zijn op de kunstvoortbrengselen van dien tijd — als daar zijn: „affektiert, gekünsteld, schwärmerisch, „morbide, dekadent capriciös, lässlich, gepflegt, conventionell, raffiniert, zer-„setzt, pompös, abgezirkelt representativ, mondän, blutleer, systematische „Mache", maar met al — en het gaat lang niet altijd op — is geen oorzakelijk verband t.a.v. den kunst-stijl aangetoond.

Er zijn onder de meesters der late Renaissance er vele, b.v. Vasari, wier producten (Voss noemt ze „Maschinen") soms alleen van holle virtuositeit getuigen, zonder echter in het minst hoofsch te zijn; daarentegen zijn er onder degenen, die

[1]) Weisbach, ibidem pag. 2.

in de sterkste mate hoofsch zijn, die de typische kenmerken van het formeel Manierisme niet of bijna niet vertoonen.

Zoo is bij Parmigianino, die de hoofschheid in de Italiaansche kunst heeft ingeluid en haar beter dan eenig ander heeft vertolkt, een opvallend, bijna zou men zeggen opzettelijk gebrek aan ensceneering waar te nemen.

Aan den anderen kant blijkt in Nederland een formeel Manierisme mogelijk te wezen en zich langen tijd vrij te ontwikkelen, zoowel in de beeldende kunst als in de „rederijkerij" der literatuur, zonder dat er van een hoofschen toon in de samenleving sprake is.

Noch de waarlijk hoofsche houding, als bij Titiaan en Mor, noch de decadent hoofsche allure, is te vereenzelvigen met de zuiver formeele stijlkenmerken van het Manierisme, *ook al hebben de opzettelijk decoratieve levenshouding en een op het decoratief effect berekende ontwerpstijl de decoratieve tendentie gemeen.*

De waardeering van een stijl — die trouwens nooit op onze waardeering heeft gewacht, doch als historisch gegeven wetenschappelijk te aanvaarden is — mag nimmer lijden onder het antipathieke der daarin uitgebeelde samenleving. Zou Brouwer geen groot kunstenaar zijn, omdat Ruskin herbergkabalen antipathiek vindt? Zelfs de veroordeeling van hoofschheid als „onnatuurlijk" of als „natuur geworden onnatuur" mag daarvoor geen reden zijn. Hoofschheid behoeft weliswaar niet onnatuurlijk te wezen — zijn sommige dieren (de hazewind b.v.) niet bijna hoofsch? — een enkele maal is hoofschheid zelfs naïef; doch zij hoeft, ook als zij opzettelijk is, daarom nog niet steeds hol en zelfingenomen te heeten. Zij kan zoowel uit overtuiging van zekere noodzakelijkheid gaande gehouden worden, als ook het aanschouwelijk resultaat zijn van veel beschouwelijke levenservaring. Als gevolg van scepsis t.a.v. het perspectief der menschelijke samenleving en de toewijding daaraan, is zij in elk geval te verkiezen boven zekere slordige nonchalance, die ook uit scepsis kan voortkomen.

Parmigianino's hoofschheid moge voor het gros der menschheid niet zoo verkwikkelijk zijn als de naïveteit van Michelangelo's zwaarmoedig peinzen over het lot der menschheid, waarvan Parmigianino zich niets meer lijkt aan te trekken — zij heeft als object van kunstuiting met het alternatief van zekere preferentie (als in het boek van L. Fröhlig-Bum) of antipathie niets uitstaande, moet in haar genre als kunstuiting beoordeeld worden en is dan voortreffelijk.

En al ware het cultuurverschijnsel dezer scepsis een teeken van decadentie — hetgeen volstrekt niet steeds het geval is; — het tegendeel kan waar zijn! — is daarom de kunst die haar in beeld brengt nog geenszins decadent. Deze onnaieve, ja wellicht van naïveteit afkeerige, sceptisch gezinde *hoofscheid is echter een beschouwelijke attitude, die in haar passief karakter van uiterlijke gracie wellicht geenszins de meest geschikte ondergrond voor het eigenlijk Manierisme kan blijken te zijn.*

Het Italiaansch Manierisme kan dan ook geenszins van Parmigianino worden afgeleid. Het Noord-Nederlandsch Manierisme van het eind der zestiende eeuw, dat slechts langs een problematische en ingewikkelde filiatie met Parmigianino in verband gebracht kan worden, vertoont in elk geval geenszins een mat contemplatief karakter, is daarentegen een spontaan, frisch, levendig verschijnsel,

dat zich naïef vermijdt in de pas veroverde virtuositeit, dat wel verre van een achtergrond van twijfelzieke cultuur te vertoonen, geboren is in een tijdperk van harden strijd ter verdediging van zijn bestaan en op het punt staat een groote toekomst tegemoet te gaan. Als er iets is dat twijfelachtig kan stemmen omtrent het causaal verband tusschen cultuur en stijl, dan is het deze overweging, wanneer men n.l. uitgaat van de veronderstelling, dat hetzelfde effekt dezelfde oorzaak moet hebben gehad.

Met deze overweging is de verleiding des te grooter om aan de irrationaliteit van het stijlverschijnsel te gelooven, zoo niet zelfs aan de onnaspeurlijke magie van een stijl-fluidum, dat alle onderscheidingen en tegenstellingen negeerend, zich over alle landen en volken verbreidt. In zeker opzicht is dit misschien wel het geval, n.l. op de wijze, waarop elke mode overal simultaan evident wordt. Wellicht heeft dit Weisbach voor den geest gezweefd, toen hij schreef [1]: ,,So besteht z. B. ,,im Barock in formaler Hinsicht prinzipiell kein wesentlicher Unterschied ,,zwischen katholischer und protestantischer Kunst. Die Formensprache von Or- ,,namentik und Architectur, die Darstellungsmittel von Plastik und Malerei sind ,,im grossen und ganzen dieselben."

Het is dan echter de vraag in hoever dit nu werkelijk opgaat en in welk opzicht Rembrandts vormen overeenkomst vertoonen met die van zijn Italiaansche tijdgenooten. Toch hebben Velasquez en Rembrandt bij alle onderscheid iets ondefinieerbaars gemeen, dat elk van hen niet gemeen heeft met meesters van vroeger of later tijd, tenzij dan in gevallen van opzettelijke navolging. Maar in dit ondefinieerbare is alweer het karakter van het Manierisme niet gelegen.

De juiste analyse van het Manierisme brengt als elke analyse haar gevaar mede. Heeft men tenslotte de eigenlijke kern van het verschijnsel geïsoleerd, dan blijkt zij in verhouding tot de volheid van het gegeven verschijnsel iets buitengemeen magers te zijn, dat aldus opzichzelf gesteld, geenerlei waardeering waard lijkt.

Analyseert men echter niet, dan dreigt het gevaar, dat men de eigenlijke beteekenis van het verschijnsel over het hoofd ziet. Deze beteekenis mag dus slechts een oogenblik gereleveerd worden, om dan bij de beschouwing van het gegevene als leidend beginsel te worden begrepen. Gewoonlijk echter vindt men dat de kunst er in de eerste plaats is om te worden genoten [2]. Het genieten en begrijpen van een kunstwerk dekt elkander geenszins. Den meesten genieters is het begrip zelfs iets hinderlijks. Het genieten herinnert aan het gloedvolle leven; het begrijpen in zijn koele bovenzinnelijkheid, zoo niet aan den dood, dan toch aan den ouderdom, die den dood nader staat dan de jeugd. Geldt dit wat betreft het kunstgenot, het geldt ook den kunstenaar, het geldt zelfs den stijl en de stijlperiode, waarin hij werkt. Of echter het kunstgenot, dat het begrip schuwt, het *ware kunstgenot kan* zijn, staat te bezien, meestal heeft het bedenkelijk veel van dweeperij. Evenzoo is het de vraag of kunstenaars alleen in hun jonge jaren genietelijk werk kunnen leveren: de oude, geheel vergeestelijkte Rembrandt is toch voor velen, zoo niet een aangenamer genot, en ook niet slechts meerder begrip, dan toch dieper levens-

---

[1]) ibidem, pag. 5, 6.
[2]) Benedette Croce loochent het hedonistisch principe in de kunstbeschouwing.

waarheid [1]). Zou ook een stijlperiode in haar late jaren niet meer werkelijk te genieten zijn? Zeker niet wanneer men haar gaat meten met de norm der kenmerken van een stijl op zijn best.

Een oude stijl moet in zijn karakter van ouderdom aanvaard en beoordeeld worden en men moet weten, wat in het algemeen de eigenschappen van stijlouderdom zijn. Het zijn niet alleen kenmerken van verval, die de moeite van het kennis nemen niet waard zijn. Voor die misvatting heeft Voss zich in zijn boek over de onderhavige periode weten te behoeden en hij heeft meer gedaan, dan wat Woermann [2]) noemt ,,den Meistern dieser Art noch gute Seiten abgewinnen''.

Het is zeer natuurlijk, dat men ook een stijlperiode het liefst op haar best ziet; maar als men van een jonge periode als het Quattrocento alleen de poëzie wil zien en de oogen sluit voor onrijpe onbeholpenheden, dan is dat even eenzijdig en *daarom even onwetenschappelijk als van een late periode, als de slotphase der Renaissance, alleen het verval en niet de goede kant n.l. zijn decoratief-representatief karakter te zien.* Alsof dit geen bijzondere verdienste ware! Alsof de decoratieve volmaaktheid en de waardige houding, waarnaar de jeugd verholen streeft en die alleen de ouderdom in begripmatige klaarheid bezit, te verontachtzamen ware! Wat het gebrek aan decoratief kunnen beteekent, toont de verlegen meisjesfiguur op het tegenwoordige Nederlandsche honderdgulden-bankbiljet. Men voelt het — en behelpt zich met landschapjes, die er niet op thuis hooren, of men substitueert portretten van groote figuren uit het verleden — maar de figuur van onmiddellijke decoratieve beteekenis, waarnaar men verlangt, ligt buiten het bereik. *Het decoratieve karakter nu berust op den het late stadium typeerenden, tot theoretiseerende zelfkennis zich verheffenden, verhelderden stijl* en vertoont zijn eigenschappen (als in Venetië) des te schooner, naarmate de jaren van ouderdom onbezorgder zijn. Dit is met de Renaissance te Rome en Florence niet het geval geweest. Haar ouderdom ging gebukt onder contrareformatorische zorgen — en haar vrijheid was gebonden door de curateele der Jezuïeten. De beeldende kunstenaar is, in tegenstelling met den musicus en literator maar zelden vrij in de keuze zijner onderwerpen De meerendeels kerkelijke opdrachten van bijzonder type, die de meesters van het late Cinquecento te verwerken kregen, lagen hun niet natuurlijk, zoo als deze meesters en hun stijl in de vrijere atmospheer van het humanisme thuis hoorden. Men moet bijv. Salviati niet beoordeelen naar zijn inderdaad ,,slap'' doende Kruisafneming, als Weisbach doet. De overlading met opdrachten en de eisch van het overhaaste tempo der wereldlijke opdrachtgevers, die hun groote paleizen snel volgeschilderd wilden zien, (waaraan o.a. Vasari voor een groot deel zijn euvelen roep te danken heeft) werkten de holle routine in de hand, die overigens toch reeds een gevaar is van elke late periode, waarin het stijlbegrip zich tot decoratieve formules kristalliseert. Men moet deze meesters dan ook eigenlijk slechts beoordeelen, naar wat zij onder de hun zelden beschoren gunstigste omstandigheden hebben gemaakt; dan blijkt er ondanks alles nog veel verrassend schoons te zijn. Het is ook geenszins zoo gelegen, alsof een late periode als deze alle fraîcheur zou ontberen. Zij heeft toch ook haar jonge kunstenaars gehad, zooals het Quattrocento

[1]) Brinckmann: Spätwerke grosser Meister.
[2]) K. Woermann: Geschichte der Kunst, Deel V, pag. 49.

zijn oude. Al is het wenschelijker, dat een stijlperiode oud wordt met zijn beste vertegenwoordigers, zooals met Michelangelo, Titiaan en Tintoretto het geval was, en al is het jammer, dat een oud kunstenaar uit een jonge periode, als Botticelli, zijn stijlprincipe niet meer tot rijpheid ziet komen, is het toch mogelijk, dat aan een ouden stam jong loover ontspruit. In de nieuwe versies der oude themata wordt dan de zekerheid der groote traditie draagster van jonge poëzie. Opmerkenswaard is het, dat de ouderdom zelf geen thema was van de late Renaissance, wel daarentegen van het nieuwe tijdperk van het Barok.

Het eigenlijk karakter der periode schuilt in de abstractie van het decoratieve schema, in het ornamentaal karakter der compositie, dat Wölfflin in het algemeen als de kern van elken stijl beschouwd — en *dat eerst aan het eind van een periode in de duidelijkheid der abstractie tevoorschijn komt.* Het spreekt wel vanzelf, dat (gelijk Voss gedetailleerd uiteenzet) de meest abstracte der beeldende kunsten, de architectuur, de andere kunsten overheerscht. De schilderkunst heeft zich geheel te richten naar de haar door de bouwkunst voorgeschreven omstandigheden en theoretici als Lomazzo en Armenini beredeneeren deze „collocazione" der schilderkunst als een deugd [1]). Voor de vergelijking met het Nederlandsch Manierisme, waarbij deze hiërarchie der kunsten ten eenen male ontbreekt, is dit van belang om op te merken. Zoo sterk is deze architectonische suprematie, dat Voss van oordeel is, dat de schilderkunst van Florence en Rome niet buiten het architectonisch verband om mag worden beoordeeld. Hij leidt er verder de monumentale houding der figuren uit af, maar ook haar „Kälte und verstandesmässige Abstraktheit". Wat het verstandelijke element aangaat, dat hierboven reeds als ouderdomsverschijnsel der periode werd aangemerkt: het feit zelf wordt ook door Weisbach geconstateerd, die zegt: „Das intellektuelle und das aesthetische Geniessen stand „in einem merkwürdigen Konnex." Men hoore ook wat Armenini (bij Voss I, pag. 36 geciteerd) zich in ander verband, n.l. sprekend over de portretkunst laat ontvallen: „es gehöre doch weit mehr Können, mehr Anstrengung und In-„telligenz dazu, eine oder mehrere nackte Figuren so zu malen, dass sie samt „Muskeln und Bewegungsinhalt in Farbe und Helldunkel greifbar vor den Be-„schauer zu treten scheinen als die paar Kenntnisse zu erlangen, die zur Anferti-„gung eines Porträts nötig seien."

Hoe dan ook, *in deze kunst beteekent „kunnen" „verstaan"*, anders dan in Venetië, waar terzelfder tijd het psychologisch interesse wakker bleef en het warme coloriet een der hoofdzaken. In verband hiermee moet nu een der voor het Manierisme gewichtigste conclusies worden aangehaald, waartoe Voss [2]) gekomen is: „*Die „ersten Künstler, die in Rom Werke von ausgesprochen manieristischer Eigenart „geschaffen haben, waren florentinischer oder toscanischer Herkunft — eine Tat-„sache, die für die grundlegende Bedeutung des plastischen Empfindens bei der „Herausgestaltung des Manierismus sehr bezeichnend ist.*" Ongetwijfeld zijn hieruit ver strekkende gevolgtrekkingen voor het wezen van het Manierisme als veelomstreden probleem te maken. Vooral de zich omstreeks het midden dezer eeuw verscherpende animositeit tusschen de leiding gevende scholen van Rome, en in

[1]) Geciteerd uit Voss: Spätren., I, pag. 30.
[2]) ibidem I, 148.

nog sterkere mate van Florence, eenerzijds en van de derde groote Italiaansche school, de Venetiaansche, anderzijds, krijgt in dit verband groote beteekenis.

Het komt tot literaire strijdschriften, waarin van de kant der Toscaansche school de vorkeur voor de „nobilta" der beeldhouwkunst en voor de lineaire techniek van het plastisch voelend „disegno" in de schilderkunst wordt verheerlijkt; van de zijde van Venetië men zich op de coloristische schoonheid en de eigenlijk schilderachtige techniek liet voorstaan. Zoo groot is die vijandschap, dat hertog Cosimo het niet waagt zijn Florentijnsche kunstenaars tegen zich in het harnas te jagen door zich te laten portretteeren door Titiaan, tijdens diens verblijf in Florence. Tusschen Florence en Rome bestond nimmer zulke locale animositeit. Vasari's verstandelijke allegorieën worden in Venetië niet gewaardeerd en het leven er hem onmogelijk gemaakt; maar van zijn kant laat hij niet na hen te laten weten, dat Venetianen van het „disegno" niet het minste begrip hebben.

Zulke feiten moet men in het oog houden om *zich te hoeden voor de meening, dat de schilderachtige trant van het Seicento in Florence en Rome zich vanzelf en natuurlijkerwijze zou hebben ontwikkeld uit den teekenstijl van het Cinquecento*! Het tegendeel is waar!

Men was zich op vijandige wijze bewust van de principieele tegenstelling. De burcht der Toscaansche traditie van klassiek stijlgevoel is eerst bezweken toen in haar rug Rome een amalgaam van Florentijnsche, Bologneesche en Venetiaansche traditie had aanvaard; toen drong met Passignano en Ligozzi de Venetiaansche schildertrant in Florence binnen.

Voss acht deze overwinning van Venetië verklaarbaar en billijk, waarmede zijn oordeel ons in den steek laat. Waar hij het supra-individueele karakter van het Toscaansche Cinquecento bespreekt, zegt hij: „Es ist klar, dass eine derartig „einseitige, nach der idealistischen Seite orientierte Malerei, so grossartig und „fast übernatürlich vollkommen ihre Ergebnisse manchmal waren, allmählig „das freie, spezifisch mahlerische Schaffen an seiner Quelle, *dem naieven Erfassen „der Natur* vergiften müsste." [1])

Ja, wanneer het een onfeilbaar dogma ware, dat hierin het hoogste doel der kunst bestaat, dat daarom ook de Florentijnen zich daarop behoorden toe te leggen, en dat Rafaël en Michelangelo de schilderkunst niet op de juiste wijze hadden beoefend.

Maar het omgekeerde is veeleer het geval: *de Toscaansche teekenachtig-plastische schilderkunst heeft het opgegeven, omdat de Venetiaansche schilderachtige opvatting der werkelijkheid haar aan haar bron: de met haar stijl overeenkomende idealistische opvatting der werkelijkheid, heeft vergiftigd.*

Overigens was ook te Venetië het naturalistisch illusionisme niet zoo volstrekt als dat in de Nederlanden het geval was. Zelfs Titiaan heeft zich niet bepaald tot het verbaliseeren der werkelijkheid, maar hij verleent zijn portretten op Venetiaansche wijze een generaliseerende, decoratieve houding, waardoor het al te individueele wordt onderdrukt. Men herinnere zich wat Winckler opmerkt over Mors portret van Margaretha van Parma [2]).

---

[1]) Voss. Spätrenaiss. I, pag. 39.
[2]) F. Winckler: Die Alt Niederl. Malerei, pag. 327.

De Venetiaansche overwinning op de Toscaansche traditie is een proces, dat veel overeenkomst vertoont met wat „mutatis mutandis" in het begin van deze eeuw in Nederland, vooral te Antwerpen plaats vond, toen door het binnendringen van het vergif der onbegrepen Italiaansche motieven, de nationale gothische traditie tot het bekende Antwerpsch Manierisme werd verwrongen. Dit is dan ook geenszins, als Weisbach veronderstelt, een Manierisme van Italiaansche, maar van Nederlandsche vormen, voorzoover het niet de bewust „romaniseerende" architectuur en ornamentatie betreft.

Naar de mate echter waarin het latere Romanisme in Nederland de Italiaansche vormentaal beter leerde begrijpen, wordt het goed recht van zijn streven gestaafd door den loop der gebeurtenissen te Rome, waar het amalgaam der tegenovergestelde elementen in de kunst der Carracci levensvatbaar bleek te zijn en weldra werd voortgezet in het Barok.

Moge men ook betreuren, dat een school van zoo groote traditie als de Toscaansche een einde moest nemen, toch rechtvaardigt de geschiedenis zichzelve: *de Toscaansche school was uitgeleefd, zij had haar stijlprincipe ten einde toe doordacht, zooals ook van het „schilderachtig" stijlprincipe alle mogelijkheden teneinde gedacht worden* [1]*; een nieuwe ontwikkeling is dan alleen mogelijk door de innige verbintenis met een ander, liefst met het tegenovergesteld principe.* „Stilistisch wie geistig im „Banne jener monumentalen Grösse stehend, die aus den Schöpfungen der „Baukunst so gewaltig sprach, verlor die Malerei im Ausdruck mehr und mehr die „Unmittelbarkeit und menschliche Wärme; in der Form verfiel sie einem äusser- „lichen rein dekorativen Konventionalismus und Virtuosentum. Eine Erneuerung „des Lebens konnte unter solchen Umständen nur vom Norden Italiens kommen, „wo die Malerei ihre Selbstandigkeit und Naturnähe in weit stärkerem Masse „bewahrt hatte."

„Darüber dürfte jedoch das wertvolle Erbe Mittel-Italiens, die innerliche und „aüssere Einheit der Künste nicht verloren gehen" [2])

Terecht! en daarom kan hetgeen Voss hierop laat volgen, slechts met groot voorbehoud beaamd worden: „Während sich Caravaggio in ober-italienischer „Einseitigkeit ganz auf die rein sinnlichen, optischen Grundlagen des künst- „lerischen Sehens konzentrierte, suchten die Bolognesen die Versöhnung der „neuen malerischen Auffassung mit der monumentalen römischen Tradition. „Sie stellten dadurch das Zusammenwirken der Künste auf eine unendlich „breitere Grundlage, als es das XVI Jahrhundert vermocht hatte." *Of deze breedere grondslag echter de innerlijke en uiterlijke eenheid der kunsten op den duur ten goede zou komen,* of de architectuur er wel bij varen zou, dat straks de koepels werden doorbroken door de illusie van centrifugaal-oneindige ruimte daarboven; *of niet alleen het uiterlijk aspect der schilderkunst van voormalig-Toscaansche traditie er bij gebaat was, worde hier slechts als open vraag opgeworpen.* Wat de architectuur betreft, moest de tijd van het Manierisme nog aanbreken. De zucht om het reeds

[1]) Ook dit voert dan tot een soort van Manierisme; dat zich echter in de schilderkunst van het Barok nog niet consequent openbaart. Eerst het impressionisme van de negentiende eeuw met zijn bijna wetenschappelijke virtuose kleuranalyse ter verhooging van het lichteffect zou men picturaal manierisme kunnen noemen.
Reeds bij Vincent van Goch verbindt zich dit met een furieus expressionisme.

[2]) Voss: Spätrenaiss. I, 39.

gepresteerde te overtreffen, is daar aan veel langzamer tempo gebonden. *Het voornaamste kenmerk der Toscaansche schilderschool, waaruit het Manierisme is voortgekomen, is dus de neiging tot plastische verkenning der figuren en de weergave van het beeld der realiteit met lineaire middelen, van welk kenmerk het Manierisme de consequentie is.*

Het is niet het lineair karakter alleen geweest, want dit leent zich ook voor gansch andere bedoelingen; bovendien is het bij alle schilderscholen in den aanvang harer ontwikkeling het doorgangsstadium, voordat de eigenlijke schilderachtige uitdrukkingswijze, die wegens haar van den primitieven verhaaltrant abstraheerend, alleen met het impressionistisch effekt rekenend karakter, geenszins voor de hand ligt, tot ontwikkeling komt. Dürers houtsneden zijn er om te bewijzen, dat men met lineaire middelen gansch andere doeleinden kan nastreven dan plastische.

De Toscaan is van nature veeleer een beeldhouwer, dan een schilder; de Toscaansche schilderschool, die deze omstandigheid steeds blijft verraden en alleen een leidende rol in Italië kon spelen, zoolang elders de schilderachtige trant nog niet tot ontwikkeling was gekomen, was ten ondergang gedoemd, zoodra dit laatste een feit geworden was, de harten makkelijker werden veroverd, het oog spelenderwijze werd geboeid.

Het plastisch doordenken der figuur, dat in de beeldhouwkunst reeds voortdurend plaats heeft, is voor de schilderkunst der Toscaansche school, die zich hierop toelegt, als bijv. Andrea del Castagno, voor het bereiken van de illusie der projectie van het driedimensioneele lichaam op het tweedimensioneele vlak, nog onvermijdelijker en vooral moeilijker en daarom *een intellectueele factor van des te grooter gewicht.*

Ware het alleen om de illusie en niet om de idealiteit der werkelijkheid te doen, dan zou de zuiver optische waarneming en haar weergave op het doek of op de muur een veel direkter en eenvoudiger middel zijn om tot dat doel te geraken. Maar een Santa Conversatione wordt niet naar de natuur geschilderd en voor de Stanze en het Sixtijnsche plafond hebben geen modellen gezeten, behalve dan voor de voorstudies. Zij zijn dus zeker niet buiten de werkelijkheid om, maar als eindredactie toch alleen *langs den middellijken weg van het idealiseerend intellect tot stand gekomen.* Hun aesthetische waarde berust zelfs uitsluitend in het middellijk element.

Weliswaar ligt ook in het kiezen van het illusionistisch weergegeven onderwerp een *middellijk* element, dat in de Venetiaansche school nog wordt geaccentueerd door het psychologisch idealisme, waardoor het al te individueele op een hooger plan verheven wordt — weliswaar berust tenslotte de aesthetische waarde nooit in het feit van het illusionisme, maar in de individueele wijze, waarop het tot stand komt, doch het is een middellijkheid van heel andere orde, dan die van de formeel-idealistische schilderkunst, welke de lineaire uitdrukking voor de plastische doordenking noodig heeft als uitgangspunt.

Aldus is er in de Toscaansche kunst een element van intellect, dat steeds naast den gevoelsinhoud blijft meespreken en blijkt dus in beginsel van den aanvang af aanwezig te zijn geweest in de school, waaruit het Manierisme, met zijn aan den stijlouderdom toch reeds eigen intellectualisme, zou voortkomen.

Ook *de verhouding der figuren onderling* op het geprojecteerde grondplan, wordt meer dan elders bewust *verkend*, gelijk men dat reeds bij Masaccio en Signorelli kan waarnemen.

Op dezelfde wijze wordt *de ruimte als concreet tooneel* doordacht en voorgesteld, meestal liefst door gebouwen, die de waarde van meetbare lichamen vertegenwoordigen, gemarkeerd.

De perspectief is hierbij dan ook geen aangelegenheid der natuur, die met atmospherische kleurverschillen wordt aangeduid, maar een intellectueel-wetenschappelijk probleem van vluchtlijnen, dat zelfs op fresco's van kloostergangen met kennelijk intellectueel genot wordt bestudeerd door een Paolo Uccello. Zijn ,,O, che dolce cosa e questa prospettiva!" getuigt van een bijzonderen amor intellectualis, die stof tot nadenken kan geven. De constructieve en compositioneele eigenschappen, die hierop gebaseerd zijn, verleenen aan de Toscaansche schilderkunst in niet mindere mate, dan de groote afmetingen der fresco's en de eischen door de ,,collocazione" gesteld, die hooge mate van *monumentaliteit*, waarin zij door geen andere schilderschool wordt geëvenaard. Waarin dit nu weer moderne ideaal moet wortelen, is dan ook geen vraag meer. *Deze eigenschappen bepalen echter tevens het verloop der ontwikkeling; zij zijn hiervan het leidende beginsel.*

De tijdsomstandigheden, die op de kunstproductie van invloed zijn en er een stempel op zetten, hebben ongetwijfeld haar eigen ontwikkeling; ten opzichte van de kunst zijn het echter slechts wisselende factoren. Wat zich echter in de kunst zelf ontwikkelt, is het stijlbeginsel met zijn mogelijkheden, die langzaam tot bewustzijn komen en zich ontplooien.

Vat men de woorden niet in partij-programmatischen, maar in aesthetisch-philosophischen zin op, dan zou men kunnen zeggen: in Toscane was het niet de optisch waargenomen, *impressionistisch* weergegeven schijn der werkelijkheid — maar de intelligent doordachte, *expressionistisch* weergegeven figuur, die het principium agens der compositie werd, en het object van het streven naar ,,*die Inbe-* ,,*wegungsetzung der menschlichen Figur von innen heraus, die folgerichtigerweise* ,,*auf den ganzen Bildauf bau im weiteren Sinne hinübergreift.*" [1]) en die dan in het Manierisme gelijk Voss elders zegt, voert tot: ,,*das elementarste Streben dieser* ,,*Periode, die Inbewegungsetzung jeder Art von bildmässiger Konfiguration.*" [2])

Wat dit beteekent, brengt Voss aldus onder woorden [3]): ,,Man will jetzt nicht ,,so sehr die von Raffael erreichte feinfühlige, geistig-körperliche Verknüpfung ,,der Gestalten unter einander (die op zijn afkomst uit de Umbrische gevoels- ,,wereld duidt), wie vielmehr die gewaltsame Steigerung des rein plastischen ,,Inhalts jeder einzelnen Figur und eben hier durch die stärkere Intensität des in ,,ihr konzentrierten Willensvorganges. Diese Tendenz führt notgedrungen in ,,ihrer *weiteren Ausbreitung* zu jener dem Auge lästigen Gedrängtheit und Wirrheit, ,,welche die Periode des Manierismus charakterisiert."

,,Die Periode konzentriert sich unter der zwingenden Wucht der von Michel- ,,angelo verkündeten plastischen Idee immer einseitiger auf die menschliche

---

1) Voss. ibidem I, 148.
2) ibidem II, 473.
3) ibidem I, 148.

„Gestalt. In dieser sucht sie jedoch weder das ruhevolle Dasein der Antike, noch „den musikalischen Rythmus Raffaels, sondern einzig den *Ausdruck leidenschaft-„licher Willenserregung*, der nur durch körperliche Anspannung erreicht werden „konnte." Deze beschrijving is, wat het Manierisme betreft, in haar geheel te aanvaarden; wat echter, het stijlbeginsel aangaat, dit is niet alleen op Michelangelo van toepassing, maar, meer of minder geäccentueerd, op de heele Toscaansche school; het actieve wilsmoment is hier overal werkzaam, ook in het rythme der nog niet zoo sterk bewogen, rustiger figuren bijv. reeds bij Signorelli en Botticelli.

Het uiterlijk resultaat echter van het streven der periode is dit: „Die cinque-„centistische Bereicherung der Mittel, insonderheit die freie Herrschaft über den „menschlicher Körper, seine Gelenke, über Verkürzungen, Uberschneidungen „u.s.w. ist naturgemäss der Lebhaftigkeit und unmittelbaren Gegenwartigkeit des „Geschehens sehr zugute gekommen". [1])

Zonder er een woord in te veranderen, zou men dit ook kunnen zeggen van de schilderkunst der Noord-Nederlandsche Manieristen, en dit is opmerkelijk genoeg met het oog op de kwestie van den historischen samenhang! Zou men hetzelfde ook kunnen zeggen van de school van Fontainebleau? Haar manieristisch karakter sluit zich toch eerder aan bij het hoofdsche stemmingsmanierisme van Parmigianino dan bij het figuraal academisme uit de school van Michelangelo.

Daarentegen treft men bij alle onderscheid t.a.v. aangeboren neiging tot illusionisme bij een Kindermoord te Bethlehem van Cornelis van Haarlem dezelfde academische hartstocht voor de beheersching der vrije lichamelijke beweging met verkorten, oversnijdingen en krachtige spanningen, die men in Toscaansch Manierisme aantreft; tot zelfs „jene dem Auge lästige Gedrängtheit und Wirr-„heit" toe.

Wat deze overlading met figuren betreft, die dikwijls inderdaad hinderlijk is, daarin uit zich voor een goed deel de ontevredenheid met hetgeen de Hoog-Renaissance had tot stand gebracht op het gebied van ensceneering.

Men vergete daarbij niet, dat onze trouwens alleen voor den kunsthistoricus eenigszins stabiele preferentie voor verheven eenvoud van compositie gelouterd is door de ervaring van vele geslachten en de vergelijking van tallooze scholen. Het latere Cinquecento kan echter deze geverseerdheid van beoordeeling slechts in beperkte mate bezeten hebben en kon dus in de aan elke kunstontwikkeling gepaard gaande zucht tot overtreffen van het reeds bestaande, licht te ver gaan in de oogen van sommigen der hedendaagsche beschouwers, in een streven, dat op zichzelf genomen in de lijn der ontwikkeling lag en daarom plausibel was. Wanneer men echter de vrijere bewegingscomposities van het Seicento stelt naast de compositioneele schemata van de Stanzen en de scheppingsscenes van het Sixtijnsche plafond, dan voelt men achter het toch altijd nog willekeurig gesimplificerde schema der laatste een afstand, welker overbrugging alleen door de Manieristen kon worden tot stand gebracht. Bij de systemen van Rafaëls Disputa of Parnassus, hoe grootsch gedacht en opgezet ook, kon men niet blijven staan;

---

[1]) Voss. ibidem I, pag. 156.

in het algemeen bleef de compositie van de Hoog-Renaissance voor haar opvolgers nog te veel gekluisterd aan den voorgrond: het architectonisch voorportaal of voorplein, dat de noodzakelijkheid van vereffening met het tweede en derde plan vermeed, moest op een bepaald oogenblik een te willekeurige beperking der scene schijnen; de landschaps-achtergronden van Rafaël geven niets meer te zien dan het Quattrocento reeds gegeven had.

Weliswaar mag men aannemen, dat het idealisme der Hoog-Renaissance ook alleen belang stelde in de groote bewegingsmotieven van het voortooneel, en met de „betäubende Massen- und Bewegungsstil" zooals een Naldini en Poppi later vertoonden nog niets van doen zou willen hebben, maar met dat al moest de tijd komen, waarin men in deze vrijwillige beperking toch ook een tekort in de tooneelmatigheid, de kunst van de regie voelde; vooral toen de Venetiaansche school met andere middelen in dit opzicht hare superioriteit liet voelen, werd het zaak het heele terrein met Toscaansche middelen te veroveren. Het schijnt echter, dat de virtuositeit, die men, afgezien van overhaast uitgevoerde opdrachten, in deze techniek ongetwijfeld heeft bereikt, voor de meeste menschen ongenietelijker is dan de virtuositeit van het penseel, dat met enkele rake toetsen en lichte effecten weet voor te tooveren. „Man fühlt die Absicht und man ist verstimmt" schrijft Woermann. De psychologie dezer ontstemming wordt hier niet beoordeeld, maar het is denkbaar dat anderen zich verheugen in het ten uitvoer leggen van een bewust gesteld program. Zou ook het beroep van tooneelspeler geen kunst mogen heeten, omdat het nimmer naïef kan zijn? Schuilt er geen opzet in den stijl van een goed ruiter? Waarom is men niet ontstemd over de opzettelijkheid van de rake toetsen van Frans Hals? In elk geval gaat het niet aan, om als Weisbach doet, geringschattend te spreken over de waardeering, die deze kunst van de zijde der kenners in haar eigen tijd heeft ondervonden. Over het algemeen baart de geschiedenis van het kennerschap van de productie van eigen tijd minder verrassingen, dan het kennerschap van verder gelegen perioden.

Tenslotte zij hier nog gewaagd van het illusionistisch element; *coloriet, lichtwerking* en *stofuitdrukking in de Toscaansche schilderschool.* Tegenovergesteld aan de kunst van het Nederlandsch Romanisme, waar de aangeboren gave voor dit kunnen zich nimmer liet verloochenen, ook al werd zij niet zoo opzettelijk als in de zeventiende eeuw gecultiveerd, heeft de Toscaansche school zich min of meer gedwongen op deze factoren moeten toeleggen. Tenslotte is schilderkunst geen graphische kunst, die ofschoon ook slechts werkzaam in twee dimensies, met lineaire middelen voor plastische vormaanduiding kan volstaan. *In de schilderkunst moet het lichteffect tot zekere mate te hulp genomen worden, ook al ligt dit niet primair in de bedoeling.* Weisbach merkt op, dat de Renaissance tegenover de gothische schilderkunst een enormen vooruitgang in het illusionistisch effect heeft bereikt, terwijl zij zich in wat hij noemt de „organisierende Phantasie" aansluit bij de klassieke Oudheid. [1])

---

[1]) Weisbach: Der Manierismus Z. f. B. K. 53° Jahr., pag. 163.
Wat betreft de aansluiting bij de klassieke Oudheid merkt Voss op: „Das unmittelbare gefühlsmässige Verhältnis zur Antike wich zum mehr und mehr einem rein verstandesmässigen Zusammenhang mit dem Griechisch Römischen Idealen. Voss Spätren. I, 146.

In de Hoog-Renaissance ziet hij zelfs een evenwicht tusschen deze beide tendenties, wat de *laatste* betreft „unter Beobachtung von Formgesetzlichkeiten (Rhythenisierung. Proportionierung u.s.w.), wat de eerste aangaat; een streven naar „Scheinhaftigkeit und illusionistischen Wirkungen."

In de eigenlijk Toscaansche kunst is het echter zelden of nooit het rasechte illusionisme waar het geboren schildersoog naar streeft. Is men op de erkenning van dit feit bedacht, dan treft men ook bij de lectuur van Voss' beschrijving der schilderkunst in Rome en Florence telkens wel opmerkingen van deze strekking.

Van Daniele da Volterra zegt hij: [1])

„Besonderen Wert legt er auf die Mitwirkung des Lichtes, das bei ihm folgerichtig nicht mahlerischen Zwecken dient, sondern ausschliesslich dem „Glaubhaftmachen von Ueberschneidungen und dem Herausheben der plastischen „Form. Er verfährt hierin, verglichen etwa mit Guilio Romano und dem späten „Raffael geradezu raffiniert und mit einem einzigartigen Gefühl für die Distanz-„bildende Kraft einer sorgsamen Helldunkelführung. Darum haben seine Figuren „eine manchmal geradezu beängstigende Greifbarkeit . . ."

Hieruit blijke dan tevens, op welke wijze het Toscaansch illusionisme dient te worden begrepen! Oogenschijnlijk hetzelfde effect bereikend als het schilderachtig illusionisme, is het echter van oorsprong geenszins passief-impressionistisch, maar een zich aan de gevoelvolle voorstelling parende verstandelijke constructie. Of aan dit onverdacht Toscaansch werk iets te genieten is, beoordeele men aan Daniele's „Heilige Familie" te Leipzig [2]).

Van Marco da Siena den leerling van Michelangelo en van Daniele met wiens vormgeving Wtewael merkwaardigerwijze een constanter overeenkomst vertoont dan met die van Bassano, merkt Voss [3]) op: „Je nach den Lichtverhältnissen be-„dienten sich manche Künstler, am auffälligsten wohl Marco da Siena, einer „manchmal dunkleren, manchmal helleren Farbenskala. Dies Verfahren ist „natürlich ohne eine gewisse Unempfindlichkeit gegenüber den eigentlichen „mahlerischen Gesetzen nicht verständlich. Künstler wie Tizian und Tintoretto „würden solche Rücksichten niemals genommen haben."

Wtewael vertoont ook een merkwaardige tweeledige kleurenscala, zonder dat er echter aanwijzingen zijn, dat hij dit met het oog op de plaatsing zijner schilderijen deed; veeleer heeft het den schijn of hij ze voor verschillende categorieën van onderwerpen reserveert.

Het coloriet der Italiaansche Manieristen wordt door Weisbach aldus beschreven:

„Eine Kühle, matte, in lichten Tönen spielende Farbe bietet wenig an Eigenreiz „und begnügt sich im Wesentlichen mit einer Ausfüllung des lineairen Form-„gerüstes." Dit is natuurlijk inzake Wtewaels coloriet geenszins het geval; zijn coloriet, dat wel deelt in den rijkdom aan complementaire contrasten, die allen Romanisten min of meer eigen is, is toch meestal krachtig, kleurrijk, snel wisselend en geenszins gebonden aan de lineaire begrenzing der teekening.

---

1) Voss. ibidem I, pag. 128/9.
2) Voss: ibidem I, Abb. 32, pag. 129.
3) „ „ I, pag. 30.

De Italiaansche Manieristen daarentegen zetten de traditie van Michelangelo's coloriet met ondergeschikte wijzigingen voort.

Ook dit laatste toch is geenszins dienstig om Weisbachs bewering van een evenwicht tusschen illusionisme en vormaanduiding te staven. Het bewijst slechts dat men ook in de schilderkunst niet ,,twee heeren dienen" kan, zonder in beide diensten iets te kort te schieten: idealisme en illusionisme zijn te zeer tegenstrijdig om ze inniger te kunnen samensmelten dan in het Italiaansch Barok is geschied.

Waar vindt men in de Noord-Nederlandsche kunst van de zeventiende eeuw nog belangstelling voor de expressieve kracht, die het cinquecento bereikt met zijn ,,furia della figura"; waar nog gevoel voor de ,,fierezza" eener ,,figura serpentinata" of het immer wisselend aspect van den contrapost ?

Het impressionisme is in den grond onverschillig voor de gedragingen eener figuur. In een tijdperk, waarin men in werkelijkheid grooten prijs stelt op den indruk, dien men met zijn houding maakt, moet dan ook de schilderkunst zich meer toeleggen op de lineaire en plastische uitbeelding. Daarom kon Weisbach zeggen: ,,Ein höfisch orientierter Kreis wird sich nie mit dem Kunstideal eines ,,Impressionismus befreunden; ,,seinen Wünschen kommen Maler in der Art ,,eines Holbein, Mor, Bronzino am meisten entgegen." Velasquez aan het Spaansche hof, dien hij hierop een uitzondering acht, munt dan ook geenszins uit door een vorstelijke houding zijner figuren; het ideaal van de ,,Grandezza del Principe" is veranderd en gereserveerd geworden, en al zou Philips IV de voorkeur hebben gegeven aan een Mor, dan zou hij in zijn tijd dien toch niet meer hebben kunnen vinden. Het decoratief karakter der periode van het Manierisme ligt voor een goed deel in de omstandigheid, dat nu *de tijd der ontdekkingen en proefnemingen eenmaal voorbij was, het resultaat der verworven bedrevenheden zich cristalliseert in de decoratieve en tot emblematizeering geneigde formuleering,* hetgeen in dit verband een natuurlijk en gelukkig verschijnsel is.

Het is ook de evenzeer gelukkige reden, waarom men in deze periode kwam tot de theoretische codificatie van zijn aesthetisch bezit, iets, waarmee trouwens Lionardo reeds begonnen was. Hiermee toch kwam tot stand het testament op grond waarvan een nieuwe generatie de geestelijke erfenis kon opnemen in zijn eigen vermogen, niet anders dan dit voor de bouwkunst inmiddels geschied was. De echtheid en het goed recht van dit testament wordt zijdelings bewezen door de critiek, die Weisbach geeft op het sensitivisme der beide meesters, die goed beschouwd ten onrechte tot de Manieristen worden gerekend, Parmigianino en El Greco: ,,Der ,,Mangel an anatomischem Verständnis, der niemals behoben wurde, dem schmäch-,,tigen Gliederbau, das unsichere, schwankende Auftreten, ein mehr gefühls-,,mässig und weniger funktionell-körperlich begründetes Agieren." Dit is het toch, wat men den Toscaanschen Manieristen, zoomin als den Noord-Nederlandschen, juist ooit zou kunnen verwijten — en wat ook niet van toepassing is op de figuren van Michelangelo's ,,Laatste Oordeel", ofschoon Bellori (in zijn levensbeschrijving van Annibale Carracci) hierin reeds ,,Maniera" constateert in vergelijking met de ,,purezza" van het Sixtijnsche plafond. Bellori, door wien het woord ,,Maniera" het eerst gebezigd werd, zou het nageslacht ook niet kunnen overtuigen, dat in het ,,Laatste Oordeel" slechts leege routine van vormgeving is

aan te treffen, maar wel voelen wij, dat hier geen studie van bewegingsproblemen, die thans volkomen beheerscht zijn, meer noodig was. Manierisme is de in zijn latere phazen zich eerst klaar, — soms abstract-groot, als ,,gran maniera", echter door de tijdsomstandigheden genoopt, dikwijls slechts virtuoos, zelfs voos — zich openbarende ,,maniera facile", maar in elk geval de ,,Maniera Toscana", welke waardeering als zoodanig wel te onderscheiden is van die van den algemeen heerschenden toon der samenleving.

Het is de buit — door Lomazzo en Vasari geïnventarizeerd — *waarmee van Mander als kolonisator terugkeert in de Nederlanden na zijn verblijf in Italië.*

Hier verschijnt hij in de laatste dekaden van een eeuw van Romanisme, dat niets anders was dan eene afwijking in Italiaanschen, meestal echter Toscaanschen zin van de uitgeleefde nationale traditie der vijftiende eeuw.

Het was het tijdperk, waarin de Nederlandsche schilders, uitziende naar een nieuw ideaal, dit vonden in een land, waar een andere cultuur . . . weldra over het hoogtepunt heen was.

Zou daarvan werkelijk nieuw leven kunnen uitgaan? Had men zich niet veel beter kunnen wenden tot een land met een jonge ontluikende cultuur, als b.v. het stamverwante Duitschland, waar Albrecht Dürer zoo juist een krachtig-sprekende, eigen stijl ontwikkeld had? De gang der historie is een andere geweest; wij hebben haar niet te bedillen of te kritiseeren, doch slechts te zoeken naar haar beweegredenen en te beoordeelen of de gezochte verbintenis vruchten heeft afgeworpen.

Dit moge in een volgend hoofdstuk geschieden. Hier zij voorloopig slechts opgemerkt, dat het Romanisme tot op de komst van Karel van Mander te Haarlem steeds nog slechts min of meer dilettantisch gebleven was; dat het voortdurend hernieuwd contact met Italië een weinig doorgrondend, opportuun karakter droeg en dat nimmer een werkelijk innige vermenging van de zoo zeer tegengestelde aesthetische aanschouwingswijzen tot stand gekomen was.

De romanistische studie wordt zich eerst programmatisch van haar taak bewust, als van Mander met een volledig apparaat van Italiaansche theorieën, met veel ervaring en inzicht — zij het dan ook geen doorzicht tot op den bodem — *de Haarlemsche Academie opricht*, de studieclub van de driemanschap, waartoe hij Goltzius en Cornelis van Haarlem aan zich verbond. Als de beweging dan juist op het punt staat meer omvattend te worden, komt door den veranderden loop der tijdsomstandigheden een sterke nationalistische strooming op, die, al had de beweging ook reeds een eeuw geduurd, er niettemin nog een vroeg einde aan bereidde. De door Weisbach en Dvořák opgeworpen veronderstelling, dat het Romanisme in de Nederlanden is te beschouwen als een poging om den voorsprong, dien de Renaissance op de Nederlandsche kunst van de vijftiende eeuw had gehad in de beheersching van de vrijheid van beweging der figuren, in te halen, een voorsprong die nooit bestaan zou hebben, als de Nederlandsche kunst niet tot op dien tijd beheerscht ware door hare theocratische levensbeschouwing — deze veronderstelling komt met de uiteenzetting van de tegenstelling in aesthetische zienswijze tusschen de twee rassen, wel in een twijfelachtig licht te staan, gelijk ook in het volgend hoofdstuk nader zal blijken.

In Italië bezwijkt op het tijdstip der oprichting van de Haarlemsche Academie het weerstandsvermogen van het Toscaansche stijlbeginsel en Bellori kon weldra schrijven: „Fiorenza, che si vanta di essere madre della pittura, e 'l paese „tutto di Toscana, per li suoi professori gloriosissimo taceva gia senza laude „di pennello"[1]).

Maar de Toscaansche manier is niet geheel verloren: Rome zet haar voort, na haar te hebben saamgesmolten met de Noord-Italiaansche schilderachtige werkwijze.

Hieruit ontstaat het Italiaansch Barok. Het Nederlandsch Barok echter, dat zich bewust afwendt van het Romanistisch streven, neemt slechts onbewust eenige overblijfselen van de zoo juist verworven bedrevenheid der figurale compositie en van het decoratief spankrachtig vermogen mee in zijn toekomst.

De Honderdguldenprent en de Nachtwacht zijn niet geheel verklaarbaar zonder Wtewaels, Bloemaerts en Lastmans „Opwekking van Lazarus". Maar het zijn slechts verre echo's over een grooten afstand.

Wtewael en Cornelis werken tot 1638, Bloemaert zelfs tot 1651; maar de beide laatsten maken na 1600 weldra een verandering mee in den zin der nieuwe schilderachtige richting, die ook hun eigenlijk, aangeboren talent was.

Slechts van Wtewael, die zich in die richting uiterst langzaam bewoog, zoodat zij eerst in zijn laatste schilderij kennelijk begint te worden, kan gezegd worden, wat Voss schrijft over den Cavaliere d'Arpino [2]): „Es ist eine jener nicht seltenen „historischen Seltsamkeiten, dass der letzte Vertreter eines überwundenen „Zeitalters, die Schöpfer der neuen Ideale mit boshaft anmutender Zähigkeit „überdauert hat."

---

[1]) G. P. Bellori: Le vite de pittori, scultori ed architti moderni: Vita di Annibale Caracai pag. 1.
[2]) Voss. ibidem II, pag. 596.

HOOFDSTUK V.

DE ONTWIKKELING VAN HET ROMANISME EN HET MANIERISME IN DE NEDERLANDEN.

DE GESCHIEDENIS VAN HET ROMANISME IS DE GESCHIEdenis van de bewustwording van de tegenstelling der Nederlandsche kunst met de Italiaansche, een geschiedenis met een onvolkomen en vrij abrupt eindigend verloop. Onvolkomen is zij, omdat door de toevallige en onvolledige kennismaking niet alle mogelijkheden van de vergelijking zijn uitgeput en men niet grondig genoeg heeft leeren nadenken over het wezen der tegengestelde kunstkarakters. Wat Noord-Nederland in het bijzonder betreft, is zij abrupt geëindigd door de snelle opkomst van het zelfbewust nationalisme, waardoor een Frans Hals zoozeer kon afwijken van zijn leermeester Karel van Mander. Wel heeft van Mander in zijn Leergedicht er alles op gezet om het toekomstig geslacht der Nederlanders op te voeden tot het zijns inziens juiste, d. w. z. Italiaansche inzicht in de kunst; het is hem wel duidelijk geworden in welk opzicht de Nederlanders van nature te kort schoten, maar niet waarin zij konden uitblinken. De tegenstelling in hare zuiverheid is hem niet duidelijk bewust geweest: hij wil de Nederlanders er voor behoeden, dat de Italianen nog langer ,,en segghen op haer spraecken: Vlaminghen connen geen figuren ,,maken" [1]).

Het eenige, waarin hij de Nederlanders laat uitblinken naar het oordeel der Italianen, is het landschap [2]):

,,Maer sonderlingh wij cleyn gracy besluiten
,,In ons ordinancy, wanneer als anders
,,Dan wel gedaan zijn onze achter-uyten, (= achtergronden op schilderijen)
,,Waer toe d' Italianen ons van buyten
,,'s Lands toe gebruycken; want de Nederlanders
,,Achten sij in landtschap cloecke verstanders
,,Als sy ons yewers in souden verheffen;
,,Maer willen ons in Beelden overtreffen".

Van Mander voelt ook heel goed waarom dat laatste zoo is [3]):

,,Siet men veel schilders den tronjen misstellen
,,Niet lettend' op 't cruys; te vergeefs sy quellen,
,,Voorts nae handelinghe is niet te versmaden
,,Een boots leeren stellen, vast, sonder wancken
,,Op eenen voet, die 't lichaam heeft gheladen".

Ook verloochent hij geenszins, waaruit de Nederlanders hun tekort hebben

---

[1]) K. van Mander, ,,Den grondt der edel vrij Schilder-const", I 72 [7], [8].
[2]) ,, ,, ,, ,, ,, ,, ,, V 13.
[3]) ,, ,, ,, ,, ,, ,, ,, II 5 [7,8], 6 [1-3].

aan te vullen, n.l. in hoofdzaak uit de beeldhouwkunst. Wel noemt hij ook twee schilders [1]):

„Sulck' actitude hebben laten blijken
„Raphael d'Urbin, Michel Angel mede
„in hun constige werken" —

maar dan gaat hij door op de sculptuur:

. . . . „Van ghelijcken
„is dit ook te speuren in den Antijcken
„Aan diversche Beelden, constich van snede
„En te Florencen in die schoone stede.
„Is sulcken aerdt ook byzonder te mercken
„Aen Bolongen wel geschulpeerde wercken".

Zoo wil Van Mander overal van kennis nemen en het goede ervan behouden. Hij heeft niet als Rubens zich boven den Italiaanschen invloed weten te verheffen, maar er eclectisch van willen profiteeren: en hij zegt Vasari na:

„Brengt van Roome mede teyckenen sedich
„En 't wel schilderen van de stadt Venedich". [2])

Zooals Van Mander Gillis Congnet beschrijft: „Congietten, Nederlandich schilder Italianich" is zeker zijn ideaal geweest en met deze in onze ooren thans lang niet meer zoo eervol klinkende omschrijving zijn zeker zeer vele schilders uit de XVIe eeuw aan te duiden. Een geschiedenis van het Romanisme te schrijven kan hier niet worden ondernomen; slechts kan gepoogd worden den ontwikkelingsgang ervan in groote trekken te schetsen.

De vele kleinere meesters, die de Italiaansche kunst alleen maar hebben nagevolgd, zonder zelfs ook maar te pogen de beginselen ervan te onderscheiden, of die niet gestreefd hebben naar een algemeen overzicht van de klassieke kunst, kunnen hier buiten beschouwing blijven. Degenen, die het wel deden, worden slechts vermeld en beschreven, voorzoover hun standpunt in vergelijking met dat van Wtewael en zijn tijdgenooten eenig licht werpt op de relatieve vorderingen van de schilders der laatste periode van het Romanisme.

Quinten Massijs streeft in het middenpaneel van zijn groote altaarstuk te Brussel naar een rustige, symmetrische dispositie van figuren voor een frontaal gesteld Renaissance-poortgebouw, dat behoudens de talrijke, onmiskenbaar Nederlandsche trekken, sterk herinnert aan Italiaansche composities van het Quattrocento. Weliswaar is er ook in vele Nederlandsche composities der XVe eeuw, waar het kerkelijke onderwerpen geldt, een neiging tot symmetrie waar te nemen, ook zelfs wel daar, waar geenerlei Italiaansche traditie is aan te wijzen, maar deze heeft dan toch nimmer een zoo opzettelijk en in het oogloopend karakter als hier bij Massijs en is eerder te verklaren uit de behoefte aan het gefixeerde, rustige effect, dat voor het altaar wenschelijk is.

Intusschen is dit streven, waaraan ook Massijs niet trouw gebleven is, weldra verloren gegaan en in de laatste periode van het Romanisme is het, althans in het Noorden, nergens meer te bespeuren. Dit komt niet alleen omdat altaarwerken zeldzamer opdrachten werden en weldra geheel achterwege bleven, maar ook omdat de symmetrie op zichzelf voor Nederlanders de minst aantrek-

---

[1]) K. van Mander, t.a.p. IV, 12.
[2]) „ „ I, 75 [3], [4].

kelijke kant aan de Italiaansche kunst was. Hun onverloochenbaar interesse aan het lichteffect had geen belang bij de al te opzettelijke ordening van de figuren. Bij intuïtie lieten zij het licht liever spelen — zoo niet over opzettelijke wanorde, dan toch over de opzettelijke d. w. z. „natuurlijk" bedoelde toevalligheid van het bijeenzijn der figuren. Het systeem van Nederlandsche compositie schuilt veeleer in een evenwichtige verdeeling van sprekende licht- en kleureffecten en schaduwpartijen over de schijnbare toevalligheid van de plaatsing der figuren. Ook in dit opzicht is het licht de ratio, de ordenende factor van de Nederlandsche compositie, terwijl de Italiaansche kunst van de figuur en hare coördinatie met andere figuren uitgaat. Wat de Nederlanders betreft, zijn daarop immer twee uitzonderingsgevallen aan te wijzen, steeds van voorbijgaanden aard: het zijn de illustratieve en de decoratieve richting.

De eerste, een literair aangelegde, realistische richting, die zich ten onzent somwijlen manifesteerde, is, in het begin der XVIe eeuw, nog niet aan het woord. Als literair getint phantast zou men Hieronymus Bosch ertoe kunnen rekenen. Een decoratieve richting openbaart zich in dezen tijd zeer sterk in den kring der z.g. „*Antwerpsche Manieristen*". Hun manierisme zal later, in vergelijking met dat van Wtewael e. a., ter sprake komen. Hier zij er slechts op gewezen, dat het allengs doordringen van het Renaissanceornament ter vervanging van een snel woekerend en verwilderend gotisch ornament in dezen kring opmerkelijk is, ofschoon niet slechts bij hen alleen, doch vrijwel over de geheele linie, bij den een meer, bij den ander minder. Zoo ergens, dan kan men hier echter van een „mode" spreken, want men blijkt nog niet het minste besef te hebben, dat deze vreemde, nieuwe motieven niet thuis hooren in de wereld der zich thans voor 't eerst vrij bewegende, al te fel bewogen gotische figuren, waarvan deze schilderijen wemelen. Zij vertegenwoordigen de met het vormgevoel meest verlegen, onzekere en onrustige, doch daarom niet minst vruchtbare periode in de geschiedenis der Nederlandsche schilderkunst. Bij deze schilders heerscht een koortsige onrust als van nijvere bijen, die in een vertrek zijn afgesloten van de vrije natuur[1]).

Echter ook meesters als Jacob Cornelisz, Cornelis Engebrechtsz en Lucas van Leyden brengen het nog niet tot een overtuigend Renaissancestandpunt, al komt er uit hunne handen wel eens een schilderij, dat beter dan van eenig Antwerpsch Manierist, het evenwicht van een Italiaansche compositie nadert. Overigens blijft het Romanisme bij hen nog slechts bepaald tot de applicatie van decoratieve motieven en bouwfragmenten, zij het dan, dat deze soms reeds wat beter begrepen worden.

Met Gossaert wordt het echter anders. Sedert zijn reis naar Italië kan men een bewuste omkeer in zijn opvattingen en streven bespeuren: hij gaat zich verdiepen in de enkele figuur, waarbij bij klaarblijkelijk is geïnspireerd door zijn teekenstudies naar klassieke beeldhouwwerken, die hij te Rome voor zijn patroon Philips van Bourgondië maakte. Voortaan leidt Gossaert als schilder een tweeledig leven, want zonder zijn aangeboren belangstelling voor het licht-

---

[1]) Dr. G. J. Hoogewerff: Nederl. Schilders in Italië in de XVI eeuw (de Geschiedenis v. h. Romanisme, Utrecht 1912, blz. 29, 30. Voor een algemeene litteratuur-opgave moge hier worden verwezen naar de lijst achter in dit boek.

effect en de realiteit der dingen te vergeten, is het er hem nu om te doen zijn figuren zoo plastisch mogelijk te doen uitkomen: levend geinterpreteerde plastiek is het wat hij tracht te geven. Doch zijn groote naakte figuren zijn niet van binnen uit begrepen, zij zijn slechts van buiten af haptisch gemaakt, alsof zij leege schillen van figuren waren. Hoe volumineus zij mogen schijnen, men kan niet bij benadering zeggen, hoe zwaar zij zouden wegen. Als figuren van lichte biscuit schijnen zij voorzichtig neergezet te zijn zonder dat hun gewicht in de pressie van voeten en beenen voelbaar wordt, zonder dat een rythme van houding door het zoeken van rust of gewilde inspanning kenbaar is. Gossaerts Venus te Rovigo staat niet werkelijk zoo zwaar als zij den schijn tracht te wekken, hierin wel zeer ongelijk aan de Venus van Lorenzo di Credi, die men waant zwaar te hooren stappen, en toch is het evenmin het opzettelijk literair-poëtisch, dat wil hier zeggen: irreël, licht aanzweven van Botticelli's Venus.

Vergelijkt men dezen onzekeren bouw der figuren met dien van Wtewaels figuren op den „Zondvloed" te Berlijn, dan moge daaruit blijken, tot hoe groote vorderingen het Romanisme in dit opzicht in staat was, nu het zich eenmaal tot taak had gesteld de zwakheden van zijn natuurlijk talent te overwinnen.

Waarschijnlijk had ook Gossaert in plaats van Italiaansche principes na te streven nog beter kunnen vertrouwen op de hem aangeboren simpele observatie van het licht, zooals Lucas van Leyden deed, wiens naakte figuren van „het Laatste Oordeel" anatomisch niet zoo juist mogen zijn en toch tenslotte natuurlijker aandoen.

Aan het Romanisme van Lucas, die nooit in Rome was geweest, ontbrak echter de ware overtuiging; het bleef oppervlakkiger dan dat van Gossaert. Bij den laatste was een scherpe dissonant onvermijdelijk geworden, welke pas door volgende geslachten tot oplossing kon worden gebracht.

Gossaerts portretkoppen, zooals zijn Kanselier Carondelet te Parijs en zijn vele Madonna's, die ondanks dit tweeslachtig karakter toch een fijne charme bezitten, zijn sculpturaal gezien, en het licht speelt zeer gevoelig over het bobbelig marmergladde en marmerharde oppervlak. Het kind dezer Madonna's wringt zich in ondenkbare, maar vooral plastische wendingen. Bij Gossaert bespeurt men geen plagiaat naar Italiaansche meesters, maar wel het bewustzijn van de principieele tegenstelling, die echter nog bijna geheel een tegenstrijdigheid is. Alleen in zijn architectuur, zijn „metselrie", tevens zijn studie voor suggestieve voorstelling der ruimte, is Gossaert klaar en overtuigend, ofschoon nog niet volmaakt klassiek. Hier niet langer een overdaad van kwalijk begrepen motieven, maar heldere eenvoudige uiteenzetting der nieuwe beginselen.

Het Romanisme van O r l e y heeft een geheel ander, veel minder principieel uitgangspunt. Wel streeft ook hij soms naar plastisch effect, maar het is niet door contact met de sculptuur zelf, doch uit de tweede hand, naar Gossaert. Daarom blijft dit streven hem dan ook niet eigen en is het ook nimmer zoo overtuigend.

Daarentegen heeft Orley zich voor een goed deel gevormd aan Rafaëls cartons: een toevallige kennismaking, die wel diepen indruk op hem gemaakt heeft,

hem tot naijver heeft geprikkeld, maar hem toch geenszins in staat stelde om Rafaëls volmaakte lineaire rust na te volgen. Ook hij streeft nog vergeefs naar overtuigende vrijheid van beweging zijner figuren; noch langs aangeboren illustratieven weg, noch door geadopteerd klassisistische studie vermag hij deze in zijn Jobsaltaar te bereiken.

Veel beter gelukt hem dat op dezelfde wijze als bij Lucas van Leyden in zijn „Laatste Oordeel" te Antwerpen, zij het dan ook met heel wat minder pretentie. De benadering van de figuur door de eenvoudige observatie blijkt voor hem een veel veiliger weg.

Het romanistische karakter van Joos van Cleef is zoo mogelijk nog onzelfstandiger dan dat van Orley. Hij heeft veel gecopieerd naar allerlei, geenszins alleen Italiaansche meesters en sluit zich in zijn eigen composities beurtelings bij allerlei meesters aan. Tot zijn ongeluk doet hij dit ook bij een groot theoreticus als Lionardo, wiens „Anna te Drieen" hij wel zoo weinig in haar compositie heeft doorgrond, dat hij in staat was haar te decomponeeren en van het gedeeltelijk overgenomen motief het weloverlegd drie-dimensioneele schema te vernietigen, evenals Massijs, die wellicht de bemiddelaar was, dit deed (in zijn schilderij te Posen).

Hoeveel nader weet Wtewael in zijn St. Sebastiaan tot Lionardo te komen, wiens werk hij toch wellicht nooit heeft gezien. Ware Joos van Cleef portret- en stilleven-schilder gebleven, zonder zich met het Romanisme in te laten, dan zou zijn oeuvre een gaver beeld hebben vertoond.

Scorel komt in zijn zelfstandige composities reeds zeer veel nader tot den waren geest van Rafaël dan Orley. Zeker heeft hij Rafaël te Rome dan ook grondiger kunnen leeren kennen dan Orley van de cartons. Doch ook als geleerd humanist dringt Scorel veel dieper door in den geest der Renaissance. Hij weet een stille en voorname rust te bewaren en verbant alle turbulente drukte. Vele meesters heeft hij in Italië bestudeerd en van die allen vindt men in zijn werk ook wel eens een weerklank, maar het is nimmer slaafsche navolging of eclecticisme, zooals bij Joos van Cleef. Liefst blijft hem echter Rafaëls kunst als ideaal voorzweven en hierin heeft hij zich zoo goed ingeleefd, dat er nauwelijks meer van een tegenstelling met Italiaansche kunst gesproken kan worden; hier wordt wel degelijk zekere aansluiting bereikt. Juist daarom is Scorels Romanisme dan ook zooveel minder principieel. Hij gaat niet van de enkele figuur uit en blijkbaar heeft hij zich toch niet de moeite gegeven of de behoefte gevoeld om deze wetenschappelijk te bestudeeren. Zijn vrije figuren zijn dikwijls zeer grof misteekend en bewegen zich uiterst onhandig; bijgevolg is ook zijn „plastiek" niet te vergelijken met die van Gossaert. Maar Scorel weet een enkele figuur wel zeer gelukkig in het licht te isoleeren en ook in het vlak te voegen. Tenslotte is hij lichtschilder en wanneer men zijn zeer uitmuntende qualiteiten in dezen eens buiten beschouwing laat, dan blijft van het romanistisch karakter zijner kunst alleen over de gave voor losse, ontspannen dispositie van figuren en gewaden, hetgeen dan echter tegenover de kunst van de vijftiende eeuw reeds als een groote winst mag worden aangemerkt. Bij zijn leerling Heemskerck gaat deze winst echter weer verloren. In aansluiting bij

de Venetianen toont Scorel (b.v. in zijn Magdalena te Amsterdam) de typisch Noord-Nederlandsche gave voor stofuitdrukking, daarmede zijn eigenlijke houding van de in Plato's oogen verwerpelijke μιμησις verradend.

Heemskerck heeft zich in andere richting willen bewegen, n.l. in die van Gossaert. Ofschoon rijk aan inventie, is het hem toch evenmin als Gossaert gelukt het in de klassieke kunst belichaamde ideaal der φαντασια, d. i. de realisatie van de abstracte idee der schoonheid, te bereiken. Met zijn robusten aanleg heeft hij zich tot de sculptuur en liefst tot die van gigantischen aard aangetrokken gevoeld. Had hij het bij copieerende studies gelaten, dan zou men hem onverdeeld dankbaar kunnen zijn; nu hij echter van zijn sculpturaal begrepen figuren ook ingewikkelde composities naar eigen vinding heeft willen maken, waarbij hij niet, zooals Gossaert met juiste intuïtie deed, van de enkele figuur uitging, maar een felbewogen drukte van vele figuren nastreefde en zich te buiten ging aan Michelangeleske spiermassa's — nu werd hij door de opzettelijkheid van zijn streven verhinderd de verzoening van de tegenstelling Italiaansch-Nederlandsch te doen gelukken.

Zijn leerzaam mislukte paraphrase van Rafaëls „Eliodoro" toont een aan zijn leermeester Scorel lijnrecht tegenovergestelden aanleg.

In het Zuiden streeft Lambert Lombard hetzelfde doel na als Heemskerck in het Noorden, doch zijn humanistische beschaving behoedde hem voor het onbehouwen karakter van dezen; zoo is hij dan gekenmerkt door een getemperde „terribilita". In de zuidelijke Nederlanden is hij de laatste vertegenwoordiger van het streven om de Nederlandsche schilderkunst met de klassieke beeldhouwkunst te vereffenen. Voortaan ontdekt men er, dat men dan toch beter beeldhouwer worden kan en zoo staan zij op: een heel geslacht van Belgische Renaissance-beeldhouwers, die voorloopig hun carrière aan buitenlandsche hoven zoeken. Doch schilders als Pieter Pourbus en Michael Coxie wenden zich van het sculpturale streven af en zoeken op dezelfde wijze als Scorel te Utrecht, aansluiting bij den klassicistisch gezuiverden teeken- en compositiestijl van Rafaël.

Pieter Coecke van Aelst vertegenwoordigt als leerling van Orley een richting, die het midden houdt tusschen de geweldenarij van de sculpturale schilderkunst en de gladde rust van de navolging van Rafaël. In zijn op Lionardo's fresco geïnspireerd Avondmaal streeft hij naar verscheidenheid van drukke bewegingsmotieven, vele ledematen in het verkort gezien en een krachtig werkzaam perspectief in het zwaargebouwde Renaissancevertrek. Toch vertoonen zijn figuren hier en daar een neiging om in het vlak terug te keeren.

Zoo onbeholpen als de figuren van Orley's Jobsaltaar zijn die van Coecke niet meer, maar vergeleken met de losse, ongedwongen zich bewegende figuren van Wtewaels godenmaaltijden, zijn die van Coecke nog gedrongen en bestudeerd.

Zoo blijkt dan dat, al worden Nederlandsche figuren nooit klassiek in hunne bewegingen, er toch een aanmerkelijke vooruitgang te constateeren is in de wel zeer noodig geworden figurale bewegingsvrijheid. Hoe zou men ook de

zeventiende eeuw hebben kunnen ingaan met de afgemeten, stijve figuren van een Bouts.

Pieter Aertzen, die ter wille van den in Antwerpen heerschenden smaak concessies aan het Romanisme heeft moeten doen, laat zijn in den grond nog Bouts-achtig stijve boerenfiguren alleen om de gewenschte bewegingsvrijheid te bereiken, potsierlijk stijve dansen uitvoeren en weidsche gebaren maken. Men kan dan ook bij hem niet spreken van ernstige Romanistische figuurstudie.

Noch de „plastiek", noch de ruimte, noch de compositie heeft Aertzen zich als werkelijke problemen gesteld. Zijn vele genreachtige onderwerpen weet hij toch eigenlijk evenmin tot het peil van het genre te verheffen, daar hij ze immer de bij deze onderwerpen onnatuurlijk aandoende wijding van het stilleven geeft, die dan slechts als verstarring aandoet. Met name blijven zijn boeren oneindig ver achter bij die van Bruegel in de onmiddellijkheid van de typiek. Daarvoor mist Aertzen ten eenen male het illustratieve talent. Hij verstaat niet een vlugge beweging te observeeren en met een snel geteekende lijn te volgen, doch blijft afhankelijk van het poseerend model.

Hij is echter groot en forsch in zijn eigenlijke Noord-Nederlandsche begaafdheid; het lichteffect, de sterk sprekende physiognomie en vooral het stilleven. Noord-Nederland heeft tot aan het uitbreken van den tachtigjarigen oorlog nog slechts weinige Romanisten van eenige beteekenis voortgebracht: afgezien van Lucas van Leyden en Jacob Cornelisz, die nog slechts decoratieve motieven overnemen en eerst langzamerhand in romanistisch vaarwater geraken, eigenlijk alleen Scorel en Heemskerck, zoo men niet Lambert Sustris van Amsterdam, die het contact met het vaderland zoo goed als geheel verloor, nog tot hen rekenen moest.

Dit is feitelijk ook het geval met Anthonis Mor, die zooveel buitenslands en steeds in hoofsche kringen verkeerde, dat het contact met de Hollandsche atmospheer wel tot zekeren graad verbroken mag worden geacht. Als portretschilder van zooveel hooggeplaatste personen krijgt hij wel een zeer voorname teruggetrokken allure, boven het enge nationale verheven, maar dit sluit toch geenszins in, dat hij op zijn gebied een Romanist mag worden genoemd; want het ideaal van het portret, dat de Renaissance huldigt, n.l. van een gelijkenis in de sfeer van het algemeen menschelijke verheven, ontdaan van zijn al te individueel karakter, heeft Mor niet gehuldigd, het althans nooit bereikt.

Zijn Zuid-Nederlandsche tijdgenoot Cornelis van Cleef vertoont, ofschoon in geenerlei opzicht een Romanist, toch in zijn portretten een des te merkwaardiger overeenkomst met den als portrettist zeker niet klassieken Parmeggianino, n.l. in het psychologisch type. Zoo eenvoudig van geestelijke structuur als Mors portretten zich voordoen, zoo gecompliceerd en raadselachtig in zichzelf gekeerd zijn die van Cornelis van Cleef. Zijn het echter bij Parmeggianino menschen, wien het door hun al te verfijnde beschaving is gaan vervelen om eenvoudig te blijven en die zoo tot een hoogmoedig geestelijk manierisme zijn gekomen, bij Sotto-Cleef is het een toon ven inzichzelfgekeerde teleurgesteldheid, die zich in het bewustzijn van superioriteit opsluit. Het is

iets van dezelfde stemming, die, zij het dan ook niet subjectief persoonlijk, maar van transcendenten aard, heerscht in het werk van Hugo van der Goes, en die, zij het dan ook zwakker, door Ambrosius Benson † 1550 wordt voortgezet tot in den tijd van Cornelis van Cleef.

Op deze geestesgesteldheid bij Van Cleef worde hier alleen gewezen, om reeds bij voorbaat te kunnen zeggen, dat, waar er later bij Wtewael en zijn tijdgenooten sprake zal wezen van „manierisme", dit op geenerlei wijze hiermede samenhangt, daar zij vóór alles een frissche ongecompliceerde geestesgesteldheid hadden.

Jan Massijs en vooral Jan Sanders van Hemessen nemen in de geschiedenis van het Romanisme slechts de positie van amateurs in, die alles op zijn tijd eens probeeren, maar niets zeer ernstig nemen en ook nergens bij blijven.

Ernst toont het Romanisme eerst weer bij Frans Floris (1516—1570) die uit Italië weliswaar geen principieele inzichten meebrengt, maar toch een vrijere voordracht, iets van het gran disegno. Met een vanzelfsprekende vrijheid bewegen zich zijne figuren, zoodat er vergeleken bij Scorel een aanmerkelijke vooruitgang in het figurale valt waar te nemen. Geen wonder, dat heel het schilderende Nederland, dit voelende en de noodzakelijkheid ervan voor zich inziende, bij Floris in de leer ging.

Door zijn school beheerscht Floris dan ook feitelijk de verdere ontwikkeling in Vlaanderen tot op de komst van Rubens. Maar ook in Noord-Nederland is zijn middellijke invloed merkbaar: vooral wat betreft de gedurfde opzet zijner onderwerpen. Groote formaten had men ook voorheen wel aangedurfd, maar zij maken steeds den indruk van geleidelijk te zijn gemaakt; geduldig uitweidend en verder componeerend is de schilder te werk gegaan — of zij waren, als in Massijs' groote altaren, zonder veel figurale bewogenheid, in echten tapijtstijl rustig opgevat. Floris brengt gang en actie in de compositie, waardoor zekere eenheid van handeling wordt bereikt, en het geheel niet langer den indruk maakt van in verschillende episodes uiteen te vallen.

Weliswaar bereikte ook Heemskerck soms dit effect en ware zijn hand vlotter geweest, dan zou hij zich allicht dezelfde verdienste als Floris hebben verworven. Zoo mag men dan wellicht de gevolgtrekking maken, dat Floris' ruimere opvatting van componeeren, in den geest van den tijd en in de lijn der ontwikkeling lag; evenwel is niet te bewijzen, dat de invloed van Heemskerck in Noord-Nederland grooter is geweest dan die van Floris, welke door de filiatie van leerlingen vaststaat. Wat Wtewael en Bloemaert betreft, die beide in de leer waren bij Floris' overigens onbekenden leerling Joos de Beer: de stijl hunner grootere bijbelsche composities is zeker begrijpelijker als voorzetting van de traditie van Floris dan van die van Jan van Scorel, ofschoon deze in Utrecht woonde.

Hoeveel feitelijken invloed van Floris men hier mag aannemen, is twijfelachtig, daar kennis omtrent den tusschenschakel ontbreekt en deze onzekerheid is des te grooter, daar deze hypothetische invloed zich slechts over een bijzonder genre uit hun oeuvre kan hebben uitgestrekt, dat niet eens tot de jaren van

leertijd bij Joos de Beer en onmiddellijk daarna beperkt is gebleven, doch zich veeleer over hun heele werkzaamheid uitstrekt. Behalve dat Wtewael en vooral Bloemaert zich ook naar andere meesters hebben gericht, hebben zij zich ook toegelegd op bepaalde genres, in het bijzonder het mythologische, waarin van Floris' invloed niets te bespeuren valt. Want de miniatuurachtige fijnheid van uitvoering en opvatting komt zeker niet met die van Floris overeen. Daarentegen is de koele en droge behandeling van het coloriet hunner bijbelsche onderwerpen alleen van Floris bekend. Wtewaels geringe bedrevenheid in de weergave van het landschap — Bloemaert was een voortreffelijk en modern voelend landschapschilder — zal men echter weer niet kunnen verklaren uit de overeenkomstige eigenschap bij Floris (hoewel Wtewaels landschap eerder een Vlaamsch dan een Nederlandsche karakter vertoont), maar veeleer uit de omstandigheid, dat zoowel Floris als Wtewael eenzijdig begaafde figuurschilders waren. Overigens vertoont Floris een veel eenzijdiger drang naar het picturale effect dan Wtewael, die veel meer zoekt naar ronding en naar verkort, onder invloed van studie naar sculptuur; dit ondanks Floris' meening, door Winckler aangehaald, dat de klassieke sculptuur door de schilders in vleesch en bloed moet worden omgezet.

In de Zuidelijke Nederlanden is nu in het zog van Floris een geleidelijke ontwikkeling te constateeren, die tenslotte, niet zonder nieuwe en sterke interferentie van Italië, m.n. van Titiaan, Tintoretto en wellicht der Bassani, in Rubens en Jordaens culmineert. Als men de Pourbussen buiten beschouwing laat — hoe bekwaam zij mogen geweest zijn als portretschilders, romanisten zijn zij echter nauwelijks te noemen — dan wordt deze ontwikkeling duidelijk aan meesters als Maarten de Vos (1532—1603), Hendrick de Clerck (1570—1629) en Otto Vaenius (1558—1629). Adam van Noort (1562—1641) die als tweede leermeester van Rubens een zekere bekendheid geniet, heeft echter tot deze ontwikkeling niets essentieels bijgedragen, ofschoon hij als kind van zijn tijd zeker een goed romanist was. Het spreekt ook vanzelf, dat de talrijke voortreffelijke landschapschilders als de de Mompers, Lucas van Valckenborgh, Jan Breughel de Oude e. a. en de specialiseerende genreschilders hier buiten beschouwing blijven. Met deze meesters keert in de compositie van de vrije figurale voorstelling de rust terug, welke verstoord was door de infectie van het vreemde element der phantasie, dat men sedert den aanvang dezer eeuw aan Italië had ontleend. Men kan met het oog op de groote altaarstukken van Quinten Massijs, die eigenlijk een tapijtstijl vertegenwoordigen, niet zeggen, dat nu voor het eerst een ruime dispositie der figuren in zeer groot formaat gegeven wordt, al is men na de warrelige onrust van Orley's composities geneigd hierin het meest kenmerkende onderscheid te zien.

M a a r t e n d e V o s bereikt echter, na door de school van Floris te zijn gegaan, in zijn groote triptieken, gemaakt voor de gilden der boogschutters, der bontwerkers en der munters, een volkomen vrijheid der figuren ten opzichte van elkaar en van de illuzie der ruimte en dit beteekent de overwinning van alle moeilijkheden die Massijs nog genoopt was te vermijden. Deze losheid der bewegingen, gepaard aan een vloeiende compositie blijft voortaan het

eigendom der Zuid-Nederlandsche schilders, die dan ook voorloopig in nauw contact blijven met Italië. Nu de onrust, die bij de Antwerpsche Manieristen ten top gestegen was, eindelijk geheel en al was overwonnen, blijken deze meesters in staat te zijn, aan de gebaren hunner figuren een zekere decoratieve gedragenheid te verleenen, welke tevoren aan de Nederlandsche kunst geheel vreemd was. Maar het onderscheid van de figurale kunst in de Zuidelijke Nederlanden vergeleken bij die van de Noordelijke was vooral gelegen in de stemming, waarin de figuren schijnen te verkeeren. Deze is in de zuidelijke provincies namelijk bezadigder, bijna zou men zeggen matter dan in de noordelijke en wel in die mate, dat men, ondanks de grootere levendigheid van den Vlaamschen volksaard vergeleken bij den Noord-Nederlandschen (Otto Vaenius was echter in de Noordelijke Nederlanden geboren) toch geneigd is te gelooven, dat zich in die stemming een afspiegeling vertoont van het zoo gansch verschillend lot, hetwelk de loop der historische gebeurtenissen over het politiek bestaan en den bloei der beide volksdeelen bracht.

Hendrick de Clerck, toch altijd nog opgewekter, frisscher van opvatting dan Vaenius, is toch, vergeleken bij zijn Noord-Nederlandsche tijdgenooten, speciaal bij Wtewael, (met wien men hem door de overeenkomst van coloriet wel eens verwisselt), trager van beweging. Aan zijn figuren schijnt, evenals die van zijn overige langdenooten het zwijgen te zijn opgelegd en in de gelaatsuitdrukking schijnen zij zich van dien plicht bewust — dit bijv. in zijn „Christus de kinderen zegenend" te Brussel.

Vaenius' figuren zijn in dezelfde mate conventioneel als zij gaaf en vrij van vorm zijn. Het doel dat romanistische schilders uit het Noorden nastreefden is hier inderdaad bereikt; de techniek der figurale compositie is hier volmaakt; slechts ontbreekt de eigenlijke bezieling. Er heerscht een bijna gedrukte stemming, alsof men een lang gevestigde, superieure traditie moede is gaan worden, zonder dat men er nog van wil of kan scheiden. De groote doeken te Antwerpen met de bijbelsche onderwerpen vooral, ademen dezen geest. Zij missen het élan, dat de meesters in de Noordelijke provinciën in dezen tijd allen blijken te bezitten en dat alleen bij Bloemaert (het „Godenmaal" in het Mauritshuis!) weldra verslapt en overgaat in een stemming van elegische sentimentaliteit.

Omstreeks 1590 heerscht echter in Holland en Utrecht overal nog een heroïsche stijl en opvatting der onderwerpen — wellicht een weerspiegeling van den harden strijd dier jaren — welke men in de Spaansche Nederlanden ten male mist. In de typeering der figuren, of het nu mythologische zijn dan wel portretten of schutterstukken, treft ons in Haarlem, Amsterdam en Utrecht immer een zekere slagvaardigheid; bij de Vlaamsche meesters daarentegen wat men bijna zou noemen een zekere verslagenheid. Langzamerhand verandert weliswaar deze stemming, maar zelfs bij Rubens zijn er nog altijd sporen van te vinden. Wel brengt deze een grootsche, massale beweging in zijn composities — wel breekt er als het ware een vlammend vuur uit in zijn coloriet — maar zijn vele symbolizeerende heldenfiguren geven nog steeds den indruk van zwijgzaamheid; het is een geroutineerd heldendom met gesloten mine, dat zich eerder van lang geleden dan van pas verrichte daden bewust schijnt.

Slechts in zijn leeuwenjachten en in de verbeten woede van zijn „Quos ego!" komt een meer elementaire kracht aan het licht. Eerst bij Jordaens is van deze bewustzijnsremming niets meer te bespeuren. Wanneer men het werk der in het buitenland vertoevende Zuid-Nederlanders, van wie sommige tot de Gereformeerde religie overgingen, aanschouwt, dan is men des te meer geneigd de zooeven gestelde hypothese omtrent de oorzaak van deze matte stemming te aanvaarden.

Immers van zulk een stemming is niets te bespeuren bij een Jodocus van Winghe (geboren omstreeks 1544) die langen tijd in Frankfurt am Main werkzaam was, bij Gillis Congnet (1538—1599) den leermeester van Cornelis van Haarlem, die na in Italië werkzaam te zijn geweest Antwerpen ter zake zijner religie verliet en zich in Amsterdam, later in Hamburg vestigde, bij Gillis van Coninxloo (1544—1607) die om dezelfde reden in 1585 Antwerpen verliet en zich in Frankenthal, later in Frankfurt a. M. vestigde of bij Bartholomaeus Spranger (1546—1611) die in Italië, Weenen en Praag werkzaam was. Van hen is, onverschillig welk hun geloof was, een veel grooter invloed op de Noord-Nederlandsche kunst uitgegaan dan van de schilders, die in de Spaansche provincies vertoefden. Vooral van Spranger is door middel van de naar zijn teekeningen en schilderijen gegraveerde prenten, welke hier te lande door Van Mander werden geïmporteerd en welker motieven voor mythologische onderwerpen door dezen ijverig werden gepropageerd, een stimuleerende invloed uitgegaan. Sprangers inventief vermogen was zeer veel rijker dan dat van Van Mander en daar hij in alle groote centra van kunst in Italië had verkeerd, kon hij fungeeren als grossier van Italiaansche onderwerpen.

Het gaat echter niet aan, gelijk dat in den laatsten tijd nog al eens geschiedt [1]) om hierin een nieuw kanaal van Parmeggianino-manierisme naar Nederland te ontdekken. Waar de wensch zoo dikwijls vader der gedachte is, is de mogelijkheid van verstrekkende historische deducties inderdaad verleidelijk; te meer wanneer er een mysterieus woord als „Manierisme" in het spel is. Men moet dan echter eerst aantoonen, waarin het manierisme van Parmeggianino bestaat, vervolgens hoeveel daarvan is overgegaan in het werk van Spranger en ten slotte wat er in de derde en vierde hand nog van overblijft bij Sprangers Noord-Nederlandsche vavolgers. Immers als Wtewael motieven ontleent aan Goltzius' prent naar Sprangers teekening van den „Maaltijd der Goden" of zijn „Ontdekking van den echtbreuk van Mars en Venus door Vulcanus", of wanneer Goltzius zelf motieven ontleent aan Mullers of Sadelers prenten naar Spranger, dan is de verklaring van den invloed van Parmeggianiuo al even gecompliceerd als wanneer men dien via de School van Fontainebleau wil verklaren. Immers wanneer men het prentwerk buiten beschouwing laat dat Sprangers composities zuiver reproduceert, dan blijkt, dat men van Spranger wel zeer vele motieven, geenzins echter zijn eigenlijken stijl overneemt; Spran-

---

[1]) Zoo bijv. Th. Muchall—Viebrook: Deutsche Barockzeichungen, pag. 9, sqq. Band IV Erste Reihe. „Die Deutschen" van de Serie „Die Zeichnung" en H. Kauffmann: Jahrb. d. Pr. KS. XLIV.

ger op zijn beurt heeft wel iets van Parmeggianinos stijl (hoewel geenszins uitsluitend van dezen alleen) doch geen van zijn motieven overgenomen, zoodat per saldo te bewijzen zou zijn, dat men hier te lande Sprangers motieven overnam ter wille van het weinigje „Parmeggianinisme", dat daarin nog te proeven was. Voor zoover men meent het erin te kunnen bespeuren, blijft het dan echter altijd nog de vraag, in hoever men hier nog met de traditie van Fontainebleau te rekenen heeft, zoodat men het navolgen van Parmeggianino via Spranger eigenlijk alleen in motieven, welke aan Spranger ontleend zijn, moet kunnen aantoonen. Het is dan echter wel uiterst weinig en wat men er voor aanziet kan wellicht ook nog uit andere oorzaken worden verklaard. In elk geval valt er in het Noorden niets te bespeuren van de precieus-sensitieve en hoofsche stemming, die de boventoon van Parmeggianino's manierisme is, waardoor zelfs de Madonna een „lady of society" wordt. Eer het tegendeel is waar, ook al is de kunst van het Nederlandsch Manierisme vergeleken bij die van de zeventiende eeuw, exclusief en aristocratisch, omdat zij idealistisch en niet realistisch is.

Voor het decoratief karakter der houdingen van de figuren is hierboven, bij de bespreking van het Italiaansch manierisme reeds een verklaring gegeven.

Doch deze tendens zou zich op den duur ook vanzelf hebben moeten openbaren in het Romanisme, zoo goed als zij zich in de late gotiek heeft ontwikkeld zonder Italiaansche voorbeelden.

Wat men hier te lande evenwel bij Spranger zocht, dat waren de elementen van een phantasie, waarvan men wellicht het best kan realizeeren hoe arm hieraan de Noordelijke verbeelding met haar geheel anderen aanleg wel is, als men het werk van Rembrandt beziet, die deze elementen dikwijls noodig had als substraat voor zijn uitbeelding der menschelijke hartstochten, en die ze uit eigen phantazie schiep. Het is de nieuwe wereld van symbolizeerende en personifieerende natuurphantazie, die den heelen cosmos tot een groote mythologische legende maakt, welke de aantrekkingskracht is geweest in Sprangers oeuvre, te meer daar deze wereld hierin reeds in noordelijken d. w. z. zeer veel beweeglijker, onevenwichtigen, toevalligen zin is geinterpreteerd.

Als klassicistische humanisten konden deze meesters het niet meer stellen buiten de klassieke literatuur; als schilders konden zij nooit meer tevreden zijn met slechts hun eigen natuurstemmingen weer te geven. Bovendien blijken weldra de zuidelijke themata zeer vruchtbaar te zijn voor de noordelijke phantazie. Als deze eenmaal bevrijd is van den dikwijls al te zwaarwichtigen gemoedsinhoud, blijkt vooral de pen, doch ook het penseel in staat tot zeer rap geconcipieerde projecties van de bekende themata.

De noordelijke phantazie heeft van oudsher een speelschen trek bezeten, waaraan de mythologie, juist wanneer ze naast de Christelijke levensbeschouwing geaccepteerd wordt, meer dan iets anders tegemoet komt. En men moet al gespeend zijn van alle klassieke eruditie om in deze mythologische voorstellingen alleen een geleerde, litterair getinte aanleiding tot het vertoonen van „academies" te willen zien en niet te begrijpen, dat men ook hier te lande zeer goed in staat was om daarin de in klassieken trant gemaskeerde, van het

vulgair anecdotisch genrekarakter ontdane, tot algemeene typologie verheven levenswijsheid van de oudheid te waardeeren.

Aan het formeel idealisme ging wel ongetwijfeld een ideëel idealisme gepaard, dat ook in het Noorden wel eens een verademing kan geven van het al te realistische „genre". Daar staat tegenover dat de zucht naar pikanterie deze kunst dikwijls in discrediet heeft gebracht. Men bedenke echter, dat deze trek eensdeels inhaerent is aan de mythologie en het daarin geschetste leven der Oudheid, anderdeels (men denke slechts aan den geest van Keizer Rudolfs hof) geheel in den geest des tijds lag, toen de weergave van natuurlijke zinnelijkheid door de Contrareformatie van hoogerhand plotseling verdrongen werd.

Niet alleen met Spranger, doch met alle te Praag werkzame meesters blijken de Nederlanders en in het bijzonder Wtewael voeling te houden. Zijn „Diana en Actaeon" te Weenen (Sch. VIII Pl. V) en verwante versies van hetzelfde onderwerp hangen op tot nog toe niet nader verklaarde wijze in opvatting van de geheele scène samen met dergelijke composities van Josef Heinz, Rottenhammer, Hans van Achen en Matthaeus Gondelach. Een algemeene verwantschap van opvatting tusschen dezen kring [1]) en de Noord-Nederlandsche Manieristen is trouwens onloochenbaar. Zij gaat echter niet zoover, dat men van afhankelijkheid van stijl zou kunnen spreken — met name speelt de plastische opvatting der figuren bij de Praagsche meesters nimmer zulk een rol als in Noord-Nederland het geval blijkt te zijn en dit ondanks het feit, dat hier te lande alleen Hendrik de Keyzer en de Vianens beeldhouwers van beteekenis waren, maar dit toch niet in zulk een mate, dat zij de geheele schilderkunst in dezen zin hadden kunnen beinvloeden Men behoeft het hier bedoelde tentakel volstrekt niet als eenzijdig van één kant komend voor te stellen: het is niet slechts alsof men hier te lande de prenten der Praagsche graveurs kocht; Keizer Rudolf zond zijnerzijds zijn agenten (waarvan Hans van Achen er een was) naar Nederland om hier schilderijen op te koopen. Bekend is zijn vergeefsche poging om de Leidsche Vroedschap te bewegen Lucas' „Laatste Oordeel" te verkoopen en schilderijen van Goltzius machtig te worden. Reeds in dien tijd zouden ook de betrekkelijk talrijke schilderijen van Wtewael in Oostenrijk en Hongarije, welke nimmer in Nederlandsche veilingen verschenen zijn, op last van Rudolf kunnen zijn opgekocht en te Praag hun invloed hebben laten gelden.

Sprangers inventief vermogen is echter grooter en invloedrijker dan van eenig ander schilder aan het Praagsche hof of eenig Noord-Nederlander onder hun tijdgenooten en zijn composities hebben daar zoowel als hier de literaire vrije phantazie wakker gemaakt en geprikkeld. Om die reden is zijn invloed zooveel grooter dan die van de school van Fontainebleau, waarvan Kauffmann tenslotte slechts enkele op zich zelf staande voorbeelden heeft kunnen aanwijzen.

Verdienstelijk is zeker in Kauffmanns studie alle mogelijkheden van den historischen samenhang door leermeesterschap en door reizen van leerlingen

---

[1]) Monographieën over de voornaamste dezer meesters in de Jahrb. d. K. H. Samml d. A. H. K. door Diez en Peltzer. Een samenvattend summier overzicht in het zooeven geciteerde werk van Th. Muchall—Viebrook.

naar Frankrijk in alle richtingen te hebben doorvorscht. Op de hierin ontworpen schets is dan ook niets af te dingen [1]), maar de consequenties uit deze persoonlijke relaties getrokken t. o. v. den feitelijk te constateeren invloed op den stijl der Noord-Nederlandsche Manieristen gaan te ver en zijn te eenzijdig. Als Kauffmann zegt: „Folglich muss das Zeitalter des Manierismus mit seiner „getreuen Nachfolge der Kunst van Fontainebleau als eine Rezeptionsperiode „gewürdigt werden", dan is dat een schijnbaar afdoend oordeel, dat gebaseerd is op een vrijwel losse bewering, want van een getrouwe navolging van Fontainebleau door de geheele Noord-Nederlandsche Kunst gedurende den Tachtigjarigen oorlog is niet alleen maar bitter weinig aangetoond, doch ook vindt men deze bewering geenszins bevestigd bij aanschouwing van de muurschilderingen ter plaatse in Fontainebleau. Noch vormgeving noch coloriet vindt men hier te lande ooit terug, althans niet bij meesters van eenige beteekenis. Mogen zij al eens een enkel motief hebben nagevolgd, dan was dit, waar zooveel persoonlijk en geestelijk verkeer met Frankrijk bestond, wel à priori te verwachten. Maar de historische deductie mag niet ontaarden tot een postulaat van volkomen afhankelijkheid van stijl. Daarvoor zou bewezen moeten worden, dat de Nederlandsche kunst van de laatste twee decennia der XVIde eeuw nog immer stond op het standpunt der ontwikkeling van 1540 — of, zoo de historische deductie moest inhouden, dat de manieristen hier te lande zich richtten naar de z.g. tweede school van Fontainebleau (hetgeen in het artikel niet duidelijk is geworden) dat zij dan ook inderdaad den z.g. „deegstijl" vertoonen en dien zouden hebben geprefereerd boven het voorbeeld der zooveel grootere meesters, dat sommigen van hen in Italië met eigen oogen hadden aanschouwd. Waar zou men echter de onnatuurlijk gerekte, weinig beweeglijke lichaamsvormen van Primaticcio en de stroeve gedrongenheid van Rosso, waar het eentonig rossig coloriet van den laatste en het phantastische, bleeke coloriet van den eerste hier te lande willen aantoonen, of in Fontainebleau de compositie met talrijke figuren van eenige aanmerkelijke dieptewerking? Dat Ketels manieristische composities als eerste invasie van den Fontainebleaustijl een gevende rol gespeeld hebben, is bij gebrek aan voldoende voorbeelden, die nog voorhanden zijn, op zijn minst een gewaagde stelling. Als Kauffmann aanneemt, dat het manierisme van Bloemaert en Wtewael in tijdsorde eigenlijk voorafgaat aan dat van de Haarlemsche Academie, en dus het Nederlandsch schoolverband van deze twee meesters loochenend, hun afhankelijkheid van Fontainebleau op zichzelf stelt, dan zou hij t. o. v. Wtewael moeten aantoonen, dat diens manierisme onmiddellijk na zijn reis het duidelijkst aan den dag trad. Dit is echter geenszins het geval; voorshands is dan alleen de stijl van Bassano duidelijk te onderscheiden. Wtewaels manieristische bewogenheid culmineert daarentegen in zijn teekeningen van 1605 en 1606 voor den „Thronus Justitiae"; daarentegen toonen de schilderijen van 1594 en 1597 te Dresden (Sch. I) en te Utrecht (Sch. II), een vormkarakter, dat zoozeer zijn persoonlijk

[1]) Behalve dat de ornamentstijl van het Raadhuis te Kampen en van de kerk te Oosterend niet van Frans Floris zijn af te leiden, maar in het laatste geval van Cornelis Floris.

eigendom is, dat er van een afleiding van Fontainebleau geen sprake kan wezen. Zijn vroegste schilderijen, die den stijl van Fontainebleau overgeleverd door zijn thans geheel onbekenden leermeester Joos de Beer — over wien Van Mander een zeer geringschattend oordeel heeft — zouden moeten vertoonen, blijken de hier te lande door gipsafgietsels bekende beeldhouwwerken van Michelangelo als levende figuren te gebruiken en verder academisch opgevatte bewegingsstudies met een decoratieve functie in het schilderij te zijn, zooals dat aan de school van Fontainebleau geheel vreemd was. Overigens zou de invloed hiervan niet de eenige zijn, die zich in het werk van Wtewael manifesteert. Bloemaert, die een veel minder constant figuurtype vertoont dan Wtewael, en zich telkens bij andere meesters aansluit, wiens karakter dan ook meer gelegen is in het weldra optredende traag en phlegmatisch beloop van zijn teekening, blijkt omstreeks 1590 zich nu eens bij Spranger (door bemiddeling der prenten ongetwijfeld) dan weer bij Wtewael en door dezen bij Bassano aan te sluiten en zijn leermeester Joos de Beer blijft ook in zijn werk problematisch.

De Haarlemsche Academie, die nauwelijks zeven jaar lang bestaan heeft, aangezien Goltzius al in 1590 het land verliet, teekende naar het levend model — en waarschijnlijk ook naar klassieke sculptuur, had dus een program, dat, indien Cornelis van Haarlem al ooit sterk onder den zeer middellijken invloed van Fontainebleau gestaan heeft als leerling van Congnet, zeker niet in de lijn van dien stijl gelegen heeft. Hier worden Sprangers composities meer dan iets anders bewonderd, maar door den vrijwel geheel zelfstandigen Cornelis niet zoozeer in den stijl als wel in de keuze en behandeling der onderwerpen nagevolgd.

Bij Goltzius is Sprangers stijl veel sterker te bespeuren; als graveur en teekenaar uiterst bekwaam en zeer werkzaam, heeft hij toch geen sterk inventief vermogen, waarmee hij van oude en nieuwe meesters afhankelijk is. Zijn reis naar Italië met de hier ontvangen openbaring der klassieke oudheid is zeker niet dienstig geweest om wat hij door Van Mander en Ketel misschien ooit aan Manierisme van Fontainebleau had ontvangen, te versterken.

Eerst na 1600, als er van vernieuwden invloed van Fontainebleau toch zeker geen sprake meer is, vangt Goltzius aan te schilderen en blijkt dit dan eerder romanistisch dan manieristisch te doen.

Van Manders invloed is veel minder uit zijn gering schilderstalent, dan uit zijn theorieën en geschriften te verklaren. Zij zijn echter geheel op de Florentijnsch-Roomsche schooltraditie gebaseerd en in niets geeft hij blijk aan Parmeggianino en zijn navolgers een principieele beteekenis tegenover de school van Michelangelo toe te kennen.

Blijkt er op deze wijze weinig over te blijven van de trouwe navolging van de school van Fontainebleau, dan verlieze men daarbij toch niet uit het oog, dat ook deze toch zeker het hare er toe heeft bijgedragen om het stijlkarakter hier te lande te bepalen, ook al is dit niet uitsluitend op grond van rechtstreeksch leermeesterschap te verklaren. Moge dit laatste al minder geweest zijn dan men op grond van Kauffmanns artikel zou moeten gelooven, toch is de nabijheid van een belangrijke cultuurcentrum als Fontainebleau een factor, waarmee

zeer zeker rekening gehouden moet worden, omdat het als één der haarden van hoofsche cultuur een verderstrekkenden — ofschoon niet altijd controleerbaren — invloed kan hebben uitgeoefend dan uit het rechtstreeksch schoolverband is te verklaren. De Italiaansche wijze van uitbeelding, die zich in Frankrijk aan noordelijke zienswijze leerde aanpassen, moet, waar de ontwikkeling zich hier toch reeds in dezelfde richting bewoog, het hare er toe hebben bijgedragen om die ontwikkeling constanter te doen zijn en haar te bespoedigen. Waar echter in Rosso en Primaticcio zich in zekeren zin tegenovergestelde richtingen als de Toscaansche en de Parmesaansche kruisten en het hoofsche stemmingsmanierisme van de laatste in de Hollandsche burgermaatschappij niet alleen geen voedings-, maar ook geen klankbodem vond, daar is voorzichtigheid geboden om de burgerlijke decoratieve tendentie, die dit tijdperk in Holland kenmerkt, niet te vereenzelvigen met de hoofsche allure van Parmeggianino. De somtijds overmatige decoratieve bewogenheid van Wtewaels figuren was reeds, afgezien van alle vreemde invloeden, de consequentie van het leeren beheerschen der vrijheid van beweging en van de daarmee gepaard gaande ontwikkeling van den algemeenen smaak — een interne, logische ontwikkeling die haar parallel heeft in het ornament van architectuur en kunstnijverheid, ook van het costuum, tenslotte zelfs in de taal, die in dezen een veel directere afhankelijkheid van de Fransche literatuurbeweging te zien geeft [1]).

Verder moge de hiervoren gegeven uitvoerige bespreking van Wtewaels oeuvre en het hierna kortelijks te bespreken werk van Bloemaert en Cornelis van Haarlem toonen, dat de aanduiding dezer meesters als ,,Manieristen" met zeker voorbehoud moet worden aanvaard, aangezien zij zichzelf geenszins gelijk gebleven zijn in hun manieristische bewogenheid en vooral de Utrechtsche meesters en van deze Bloemaert in de sterkste mate zich dikwijls hebben toegelegd op een genre van andere aard en herkomst, waarbij van manierisme weinig of geen sprake kan zijn.

Dit is reeds het geval met C o r n e l i s K e t e l (1548—1616) dien Kauffmann als vroegsten representant van het manierisme van de school van Fontainebleau in de Nederlanden en wel te Amsterdam en vandaar uit te Haarlem heeft voorgesteld. Op goede gronden wordt dit ontkend door W. Stechow [2]).

Uit Van Manders ,,Schilderboeck" is hij meer dan uit het thans nog voorhanden oeuvre, bekend als ,,poëtisch schilder" van vele allegorische voorstellingen, ongetwijfeld geheel in den trant der gekunstelde allegoriseerende rijmelarij der Rederijkers, waartoe hij hoorde. Hare picturale waarde zou moeten blijken als er weer eens voorbeelden van dit genre te voorschijn kwamen. Haar ornamentaal karakter moge beoordeeld worden naar de in Kauffmann's artikel gereproduceerde gravure van J. Saenredam. Zijn figuren blijken volkomen gaaf te zijn en alle onbeholpenheden der vrij ontworpen figuren van de vroegere Romanisten te hebben overwonnen.

Inderdaad staan zij in dit opzicht, gelijk ook Stechow opmerkt, op één hoogte met de vrije figuren van Dirk Barentsz. Zijn schildertrant leert men kennen

[1]) Dr. R. Jacobsen: Carel van Mander, dichter en prozaschrijver. R'dam. Brusse 1906. Hst. V.
[2]) Thieme Becker's Künstlerlexicon, in voce Ketel.

van zijn portretten en portretgroepen, die in dit verband niets ter zake doen, doch zeker niet in den geest van Parmeggianino's geaffecteerde hoofschheid zijn opgevat. Wel vertoonen zijn schutters van het vendel te Amsterdam een zekere niet onnatuurlijke fiere spanning, die hier niet ornamentaal bedoeld, aan het ornamentaal karakter toch zeer verwant is. Het zou geen verwondering baren als het bleek, dat Frans Hals zich meer dan tot zijn eigenlijken leermeester, Ketels tijdgenoot Carel van Mander (1548—1606) had aangetrokken gevoeld tot Ketel, die, al moge het een vreemde manier van doen zijn geweest, door zijn schilderen met vingers en teenen bewees, dat hij reeds gevoel had voor de vrijstaande toets.

Ook moge Ketels onacademische, zeer persoonlijke en gewoonlijk zeer rake typeering zijner geportretteerden Hals sterker hebben aangetrokken, dan de kunst van den al te schoolsch en theoretisch aangelegden Van Mander.

De figuraal sterk bewogen figuren van Ketels geretoucheerde teekening met de „Oprichting van de koperen slang" te München (Inv. 1023) zijn deels sterk geïnspireerd aan de Laokoöngroep; en komen voor het overige, schoon al zijn voorgangers ver achter zich latend, toch niet op tot het peil, dat Cornelis van Haarlem, maar vooral Bloemaert en Wtewael bereiken.

De beteekenis van K a r e l v a n M a n d e r (1548—1606) voor de ontwikkeling der figurale kunst van dezen tijd is meer gelegen in zijn paedagogische, didactische en litteraire werkzaamheid, dan in zijn eigenlijk talent als schilder of teekenaar. Daarvoor bezat hij te weinig eigen figuraal karakter.

Of zijn alzijdige kunsthistorische belangstelling en de omstandigheid dat hij het werk van zoo vele scholen van geheel verschillende richtingen heeft leeren kennen, hiervan oorzaak of gevolg is geweest, is niet te zeggen. Ook zijn zich eerst laat ontplooiend groot litterair talent schijnt er op te wijzen, dat zijn beeldend vermogen niet de eenige allesbeheerschende, gebiedende drang was. Niettemin is het geenszins gering te achten en al was hij meer leider in zijn kring door zijn veelzijdige kennis en zijn stellige romanistische overtuigingen dan door de overtuigende kracht van zijn eigen stijl, blijkt hij toch zeer zeker op het peil van zijn tijd te staan. Van huis uit een Vlaamsche, soms aan Bruegel verwante illustratieve neiging tot satyrische en comische scènes medebrengend, komt hij op zijn reis door Italië wel heel anders dan Bruegel onder den invloed van de klassieke kunst en dien van de Renaissance. Voortaan beheerschen en bezielen de Italiaansche idealen zijn aesthetica en zijn kunst. Hierbij treft ons echter, dat de theorie zich meer tot de eerste dan tot de laatste uitstrekt. Een teekening met een mannelijke naaktstudie als in het bezit van Mevrouw Der Kinderen-Besier te Amsterdam geeft een zeer kundige, anatomisch juiste, vlug gepende schets te zien, waarin het streven naar een monumentaal-decoratieve houding voelbaar is — maar het is duidelijk een modelstudie: de idealiseerende, heroische houding verraadt niet de innerlijke zeggingskracht, waarnaar gestreefd wordt, maar slechts de pose waarin het model naar de regelen der kunst is gesteld. De beteekenisvolle houding ontgaat hem dan ook, zoodra hij figuren uit vrije verbeelding schept, als op de teekening van 1597 met de Bergrede welke hij aan zijn vriend Theodoro Pallo wijdde met een opdracht in het Ita-

liaansch (Albertina.) Het natuurgevoel, waarop, wat zijn litteraire producten betreft, Dr. Jacobsen gewezen heeft, blijkt hier en elders de eigenlijke visie te hebben beheerscht. Maar de naakte familie op den voorgrond schijnt meer in overeenstemming met de figuren, die men op een „Gouden Eeuw," dan op een Prediking van Jezus of Johannes den Dooper verwacht. Voorbeelden van dergelijke mythologische voorstellingen, die ons in het kader van de idealen dezer periode het meest interesseeren, zijn te vinden in teekening No. 5574 van het Louvre: Pl. LXXII. „Ixion saisissant la nue transformée en Junon" dateerend van *1605*, welke nu eens geenszins naturalistisch, de zwakke kant van zijn talent vertoont, n.l. motieven ontleend aan Goltzius, Wtewael en wellicht Cornelis van Haarlem, maar deze noch zoo gaaf als van den eerste, noch zoo levendig en vol karakter als bij den tweede, noch, waar het onderwerp het hier vraagt, zoo overtuigend zinnelijk als bij den laatste. Hoe slap en weinig zeggend deze interpretaties zijn, vooral vergeleken bij die van de meesters der Utrechtsche School, toonen voorts twee teekeningen met tooneelen uit de mythe van „Perseus en Andromeda", beide in staand ovaal met in slappen „oorschelp"-stijl geteekende lijst, de een in de Coll. F. Lugt te Maartensdijk, de ander als „de Gheyn" No. 5280 in het Louvre. Verheffen deze producten der idealiseerende phantasie zich in artistieke waarde niet boven de rederijkerspoëtasterij, waaraan van Mander zich dikwijls heeft schuldig gemaakt, zoo hoeft men over sommige zijner schitterende sonnetten niet meer verwonderd te staan dan over een magistrale teekening als die van den zittenden, en profiel gezienen profeet in het Kupferstichkabinett te Berlijn, waarvan men nauwelijks zou kunnen gelooven, dat ze van dezelfde hand zou kunnen zijn, ware het niet, dat zij in stijl volkomen overeenkomt met de vele profetenfiguren op den voorgrond van de gravure van 1588, [1]) waar zij de geboorte van Christus, op het tweede plan, aankondigen op hunne tekstcartouches.

Hier en op andere gravures met bijbelsche onderwerpen, blijkt van Mander de ingewikkelde figurenrijke compositie, de weergave van architectuur in de perspectief zoo goed te beheerschen als de beste en zijn visie geheel in een consequente, pakkende belichting te kunnen weergeven.

H e n d r i k G o l t z i u s (1558—1616) is tien jaar na van Mander geboren en gestorven en was vier jaar ouder dan Cornelis van Haarlem. Zijn stijl heeft met dien van den één noch met dien van den ander veel overeenkomst. In het vrij ontwerpen van figuren staat hij ver boven van Mander, met wien hij noch diens illustratieve, noch diens naturalistische neiging gemeen heeft.

Goltzius' verbeelding is steeds abstract, niet altijd verheven en alleen in zijn vroege jaren rijk. Op het beperkte gebied waarop zij zich beweegt, is zij echter wel oneindig gevarieerd. In de ontwikkelingsgeschiedenis van het Romanisme speelt hij geenszins zulk een overheerschende rol als hem veelal wordt toe gedicht, hetgeen wellicht onwillekeurig en onnadenkend geschiedt als gevolg van de vermaardheid van zijn ongeëvenaarde graveurstechniek. Daar Goltzius omstreeks 1600 eerst op 42-jarigen leeftijd begint te schilderen, leert men zijn eigenlijke

[1]) Waarvan de eerste regel van het zesregelig vers luidt:
„Tene puer, tene una salus, lux unica mundi."
Gegraveerd door Matham (niet door Bartsch beschreven).

beteekenis het veiligst kennen uit zijn teekeningen, waarbij, gelijk Hirschmann in Thieme Beckers Künstlerlexicon opmerkt, zijn eerste liefde, de portretkunst, wellicht blijkt zijn meest origineele begaafdheid te zijn. Als de Haarlemsche Academie is opgericht, vermindert weliswaar weldra de bijna uitsluitende beoefening van het portretvak, maar wordt toch Goltzius aandeel in de eigenlijke werkzaamheid van deze atelierdriemanschap niet duidelijk. Onder van Manders invloed schijnt Cornelis zich veel meer dan Goltzius op de studie naar het levend model, Goltzius echter veel meer dan Cornelis en dan van Mander zelf op de navolging van Spranger te hebben toegelegd. Eigenlijk is dit ook best te begrijpen. Cornelis had in het geheel geen navolgers-natuur gelijk Goltzius. Een naar het schijnt wel aan het gildewezen ontworstelde, althans door van Mander uit Italië ingevoerde, zeker zeer onconventioneele ateliergemeenschap, waar men zich zonder de publieke opinie te ontzien, toelegde op de studie naar het naakt model, moest Cornelis, dien het al zeer weinig om abstracte verbeelding te doen was, ter wille van de gelegenheid voor bijzondere naturalistische belangstelling, al zeer te stade komen. Van Mander had voor het naakt model alleen een wetenschappelijke, theoretische belangstelling, die hij aan het voorbeeld der hoog vereerde Italiaansche academies en vooral aan de theoretische geschriften van Vasari en Lomazzo ontleende, maar die overigens in het geheel niet strookte met zijn innig religieuze (Doopsgezinde! [1])) overtuiging.

Daarentegen kwam deze wel weer tegemoet aan zijn geenszins abstract geaarden, van huis uit veeleer concreet naturalistischen kijk op de wereld. Doch voor zijn litterair poëtische schildersidealen — „want schilders sonderlinghen nut scheppen uijt poëeten" — kon van Mander slechts een bijkomstig nuttig gebruik vinden van zijn academiesche studies. De intuitieve verwondering der Romanisten over het geheim van de Italiaansche vormentaal bleek wel geenszins voldoende grondslag om het meest theoretisch bedrijf der Renaissance zoo maar over te planten naar deze gewesten! Hier kon men wel gewilde theorieën toepassen op de natuur, maar was toch van nature niet abstract theoretisch genoeg om in de natuur naar ideeën te speuren. Wanneer echter Goltzius' verbeelding abstract genoemd werd, was daarmede een gansch andere abstraktheid dan die der Italianen bedoeld. Voor den roem van zijn burijn had hij geen druk beweeglijke illustratieve voorvallen noodig, maar veeleer eenvoudige gegevens, welker rustige, gave vormen het best aan een abstract geidealiseerde gedachtenwereld konden worden ontleend. Vandaar, naar het mij voorkomt, de reeksen representatieve figuren uit de klassieke geschiedenis, de mythologie en den bijbel, zijn talrijke symbolische voorstellingen van jaargetijden, elementen, deugden, van Goden en Muzen. Zelfs als schilder blijft Goltzius de onderwerpen met vele figuren mijden en beperkt bij zich het liefst tot die met één of twee figuren.

Als nu van Mander in Haarlem komt, blijkt de kunst van Spranger, waarmede hij Goltzius in kennis brengt, juist datgene wat deze het meest noodig had: een phantazie en zulke vormen, als hij zich die wenschte. Want wat Spranger kenmerkt: een abstracte, psychisch leege onbewogenheid, die alles aan de uiterlijke

---

[1]) R. Jacobsen: Carel van Mander als dichter en proza schrijver, pag. 62.

sierlijkheid der vormen laat ten goede komen en een genre van onderwerpen, dat, afgezien van de door keizer Rudolf van Spranger gevergde lascieve strekking een geenszins realistisch, maar steeds abstract en meestal idealistisch karakter draagt, dat is datgene, waarvoor Goltzius in de Nederlandsche kunst nog nimmer een aanknoopingspunt had gevonden en wat hij bovenal noodig had. Nu eerst wordt hij zich bewust van een ruimer arbeidsveld, dan de portretkunst hem bood, wordt zijn phantazie gaande gemaakt en al vloeit deze bron bij hem niet rijkelijk, vindt hij althans een gebied, waarop hij zich met vrucht kan bewegen.

Het zou echter niet langer duren, dan tot het oogenblik, waarop hij met iets beters, een waardiger objekt ter navolging kennis maakte. Als Goltzius in Rome de klassieke sculptuur heeft gezien, wendt hij zich geheel van Spranger af. De oudheid zelf is hem een openbaring van hooger orde, dan het klassiek gegeven, dat slechts door Spranger was vertolkt.

Hieruit moge blijken, hoe het gesteld is met het Manierisme van Goltzius. Het is niet anders dan het tijdelijk geleende van Spranger, die het op zijn beurt als een der elementen van zijn stijlconglomeraat in Bologna had overgenomen van Parmeggianino's kunst. Het is dan ook diens manierisme slechts voorzoover Spranger het had overgenomen, n.l. de uiterlijke, schoone spanning zijner omtrekteekening.

Voorbeelden daarvan zijn de serie van vier figuren uit het Oude Testament „Simson", „Judith" (waarop Bloemaerts vroege schilderijtjes met dit onderwerp te Weenen en te Frankfort a.d.M. zijn geinspireerd), „Debora" en „David" in 's Rijksprentenkabinet (zonder nummer) gegraveerd door Matham B. 251—254. „David als harpzanger" (coll. Lugt) van 1588; Matham sc. B. 240, een „staande vrouwefiguur met een urn", en profil (München, Graph. Samml. No. 1079), „Prudentia met den spiegel en een adelaar" (Berlijn Kupferstichkabinett, gegraveerd door Matham B. 129), „Prudentia bifrons met twee slangen". (Louvre, No. 22601), gegraveerd door Matham B. 268.)

Meestal vertoonen zij een standmotief met z.g. „Spielbein", waarbij de heupen naar voren zijn gebracht, het bovenlijf naar achteren wijkt, het kleine hoofd op den sierlijk gebogen langen hals als in gedachten omlaag blikt. Waar het geen naaktfiguren betreft, zijn zij gehuld in wijde gewaden, die over den grond sleepend als in zware gordijnplooien om de figuur heen schijnen te staan of als vlaggedoek vrij wapperen in den wind. Steeds is de sierlijke lijn van dijbeen en heup der vrouwen gemarkeerd, hoe zwaar het gewaad ook moge zijn, waaruit zij als het ware te voorschijn treden; steeds teekenen zich borsten en navel af en zijn de welgevormde bloote armen, waarvan de linker met gratie het zware kleed ophoudt, zichtbaar. Het spreekt vanzelf, dat voor dit ideaal van rustige statieuze grootheid een slanke canon van proporties gezocht wordt, gelijk ook Parmeggiamino en Spranger deden. Waar Goltzius hiervan afwijkt en met de bedoeling van mannelijke kracht weer te geven een gedrongen kort type kiest, worden dergelijke houdingen dadelijk potsierlijk, gelijk in zijn serie van Romeinsche helden: „Memorabilia aliquot Romanae strenuitatis exempla" voor Rudolf II geteekend. (gegraveerd door hemzelf B. 94—103. Hirschmann 161—170.)

Het slanke ideaal heeft Goltzius echter nooit geheelenal prijs gegeven. Het keert

bijv. op zijn teekening met „Bacchus en Ceres naast elkander voortschrijdend" van 1602 (Albertina No. 278) terug.

De kritiek, die dikwijls het geheele streven van het Romanisme als een misvatting van de roeping der Nederlandsche schilders brandmerkt en die van de Italiaansche wetmatige regelen van schoonheid niets weten wil, geeft, ongeacht het kader, waarin deze kunst denkt en naar haar aard en bedoeling denken moet, steeds weer blijk haar eigen naturalistische criteria niet van zich af te kunnen zetten. Zoo zegt zelfs O. Hirschmann [1]): „Die Proportionen sind nicht mehr von jener Uberschlankheit wie sie in Anschluss an die oberitalienischen Manieristen „von diesen niederländischen Nacheiferern ausgebildet war. Diese bessere „Proportionierung . . . ." — er blijkt een nog idealer norm van proportie te bestaan dan de verboden idealistische norm van het Zuiden had voorgeschreven!

Wat echter Goltzius ideaal van figuren betreft, dit blijkt evenals dat van Bloemaerts latere bisschops- en profetenfiguren in hun wijde, zware gewaden, vooral berekend te zijn op de omtrekteekening, op de verschijning in het vlak en in het kader — en geenszins als bij Cornelis en Wtewael op hun plastische dieptewerking. Goltzius' Romanisme en Manierisme heeft zich dan ook niet alsdat van Wtewael uit de Florentijnsche sculptuur in uit de Florentijnsch-Romeinsche schilderschool ontwikkeld. Bijgevolg laat hij zich ook niets gelegen liggen aan het typische probleem der late Renaissance: de enscèneering der ingewikkelde situatie. Zijn teekening met „de zeven Christelijke deugden" (München, Graphische Sammlung No. 1043, gegraveerd door Matham B. 282) toont deze figuren tegen een stijl oploopenden grond, opdat door al te veel oversnijding de omtrekken toch vooral niet teveel schade zouden lijden. Om dezelfde reden worden de enkele figuren dikwijls van zeer laag standpunt genomen, (ongeveer ter kniehoogte, waar ook de horizon wordt oversneden) zoodat de essentieele contouren voordeelig uitkomen tegen de lucht.

Eerst op 32-jarigen leeftijd, als man van over geheel Europa gevestigden roem, komt Goltzius dan in Rome. Doch het is niet tegenover de bezielde sculptuur van Michelangelo, maar tegenover de naar verhouding ziellooze, heidensche lijfelijke, louter formeele, in haar uitwendigheid geheelemaal opgaande klassieke sculptuur, dat hij sprakeloos geboeid blijft staan en heel zijn vroegere werkzaamheid als verloren beuzeling leert beschouwen. „Als een leerjongen", zegt van Mander, zette hij zich aan het teekenen. Met welk doel?

Hirschmann [2]) zegt, dat het niet was uit archeologische belangstelling — „sondern die in diesem wiedergegebene menschliche Figur, dessen Formen, „die schöne Bewegung, die grosse Haltung. Er hat einen praktischen Zweck „im Auge: er will lernen um es nachmachen zu können." Toch echter zeker niet om zelf beeldhouwer in klassieken trant te worden! En op zijn leeftijd toch zeker ook niet meer om op de naiëve manier van Mabuse, Heemskerk en de gildeleerjongen Wtewael in de schilderkunst het koude marmer als levende figuur voor te stellen! Eenmaal heeft hij het zeker gedaan, met den Hercules Farneze in een kindermoord te Bethlehem. Maar het moet op hemzelf den indruk

[1]) O. Hirschmann: Hendrick Goltzius als Maler pag. 51.
[2]) O. Hirschmann, t.a.p. pag. 13.

van een „Spielerei" gemaakt hebben. Eenmaal heeft hij ook een ontwerp voor een ornamentale fonteinfiguur „en face" en „en profil" gemaakt (Teekening No. 22598 van het Louvre) Maar ofschoon een klassieke Flora-figuur voorstellend, is zij toch eerder in den trant van Spranger, dan in klassieken stijl begrepen. Maar in beide gevallen blijft het bij uitzonderingen. Wat Goltzius eigenlijk heeft gewild in Rome en in de eerste tien jaar na zijn terugkeer, blijkt een raadsel, waarnaar men alleen kan gissen. Wellicht wilde hij heelemaal niets bijzonders en was hij ook daarna, gelijk men dat noemt, „de kluts kwijt." Wel merkt Hirschmann op: „Es schien Goltzius überhaupt wenig daran zu liegen die Stofflichkeit „des Steins wiederzugeben" — en toch toonen de uiterst correcte teekeningen naar de klassieke sculptuur geenszins een poging om deze als naar het levend model te interpreteeren. Men kan, zooals hierboven van Hirschmann werd aangehaald, trachten Goltzius bewondering der klassieke beeldhouwwerken te analyseeren t.o.v. de kwaliteiten van het object. Maar het is de vraag of men daarmee nader komt tot de eigenlijke kern van Goltzius' openbaring. Het eenigste wat duidelijk is, is juist dàt het een openbaring was, die hem een psychischen schok gaf, en die den gemaskeerden hoogmoed van het incognito op zijn reizen volmaakt ontwapende en vernietigde, zoodat hij dit alleen nog volhield om ongestoord te kunnen studeeren en zich te verdiepen in de voor hem nieuwe, oude wereld van vormen. Of hij niet ter zelfder stond heeft ingezien, dat het een ondoorgrondelijk mysterie was, deze tegenstelling met zijn eigen aangeboren aard — dat hij dit alles wel slaafs kon weergeven, maar nimmer vrij navolgen? Wij weten niet, wat er in hem omging[1]) — maar het schijnt wel of de werkzaamheid der navolging zelf hem tot een probleem geworden was. Weldra zien wij hem in zijn „Meisterstiche" en andere gravures niet slechts het ontwerp van anderen ter verveelvuldiging graveeren, maar zich verdiepen in het geheim van den stijl van allerlei groote meesters uit het verleden: Lucas, Parmeggianino, Dürer: het schijnt of hij hen in hun eigen stijlkarakter nog overtreffen wil, gelijk Hirschmann [2]) opmerkt, het aan anderen overlatend om de consequenties zijner graveertechniek tot in het absurde door te voeren.

In elk geval graveert Goltzius voortaan niet meer naar tijdgenooten. Hij schijnt te hunkeren naar het begrip van andere stijlen, hij tracht aan zichzelf te ontkomen en zich aan den toovercirkel zijner eigen, door afkomst en omstandigheden bepaalden aard te willen ontworstelen. Dan — als het niet gaat — lijkt hij te capituleeren en zich te schikken in het noodlot van zijn eigen aard. Maar een voortzetting op de wijze van een bloote techniek, om de bedrevenheid van het graveeren alleen, kan hem niet langer boeien. Op het toppunt van zijn roem, in het jaar 1600, legt hij de burijn neer om het penseel op te nemen. Eerder lijkt het een innerlijke noodzakelijkheid, dan een intellectueele overweging, ten spijt van hetgeen Hirschmann (blz. 47) zegt over „das Ergebnis eines Gedanken-prozesses," n.l. de hem door van Mander bijgebrachte overtuiging, dat „Figuren-malerei" de hoogste

---

[1]) Op de terugreis van Napels naar Rome staat Goltzius er op over zee te gaan, om de galeiboeven te zien roeien; merkwaardig verlangen voor een Nederlandsch kunstenaar!
[2]) Hirschmann in Thieme Becker's Künstlerlexicon.

kunstvorm is. Goltzius had toch reeds zeventien jaar lang gelegenheid gehad zich naar die theorie te schikken!

De roem van den graveur ging zonder meer op den schilder over, zooals dat bij een onnadenkend publiek van zelf spreekt. Evenzeer schijnt het bij Renaissance-kunstenaars van zelf te spreken, dat zij ook inderdaad in een geheel nieuw vak dadelijk wat kunnen presteeren. En nu moge men op Goltzius' debet zetten, dat hij voor zijn „Danaë" van 1603 Venetiaansche voorbeelden heeft gehad, maar zelfs Giorgione's Venus is niet zoo diep in slaap verzonken; zijn „Pomona" van 1613 in het Rijksmuseum is misschien inderdaad, wat haar houding betreft, geïnspireerd op de Amymone van Dürers „Meerwunder", maar de vondst van dit thema voor dit gebruik is er niet minder knap om, want het onwillig meegesleept worden daar, is hier getransponeerd tot een wantrouwend afgewende houding in omgekeerde richting. Maar wat bovenal treft, is de mooi doorgevoerde belichting in de richting, waarin de vrouw haar lichaam heeft gevleid, een verlichting die consequent wordt voortgezet over de oude vrouwsfiguur van Vertummus, wiens kleeding niet minder verdienstelijk is geschilderd dan het naakt van Pomona.

Goltzius heeft in zijn „*Antiope*" de schoone belichting van „*de Kuische Pomona*" en de diepe verzonkenheid in de slaap van de „*Danae*" weten te vereenigen. Het spreekt vanzelf, dat de peinture dezer figuren niet op hetzelfde peil staat als van die der eigenlijke zeventiende eeuw; maar ofschoon de verftoetsen hier nog verdreven worden en het coloriet zeer veel harder is, is toch de bedoeling duidelijk en is de visie van den lichtschijn zeer te loven.

Merkwaardig is echter dat de lichaamsvormen in tegenstelling met die van de teekeningen en gravures, zoo weinig klassiek, zoo typisch Hollandsch zijn. Is deze verandering uit overtuiging geschied of is zij het gevolg van het schilderen naar het model? Bijna alle geschilderde figuren liggen of zitten en de staande vertoonen een onzekere, niet overtuigende teekening, òf zij hebben gelijk Hirschmann in het geval van den Hercules, thans in het Frans Hals Museum, opmerkt, doorgedrukte knieën. Bij heroïsche figuren aan zucht naar realisme te gelooven valt moeilijk, vooral omdat het heldenkarakter er geenszins door wordt gereleveerd. Eerder is dus aan te nemen, dat het bij Goltzius „malgré lui" geschiedt, omdat zijn academische voorstudie in de kennis der anatomie niet voldoende was om zich van het model los te maken, als het op schilderen en niet alleen op teekenen aankwam. Een zoo overtuigend juiste belichting getuigt ook, dat deze van het model is afgezien. Wie den kenmerkend vermoeiden stand van het model wil vermijden, wie overtuigende activiteit van beweging wil kunnen geven, die moet als Bloemaert en Wtewael en als Cornelis van Haarlem zich boven de modelstudie hebben weten te verheffen.

Compositioneel zijn Goltzius' schilderijen, gelijk ook zijn teekeningen, met hunne dan ook gewoonlijk eenvoudige gegevens goed overdacht en gevoeld. De figuren zijn op juiste wijze rustig en evenwichtig in het kader gevoegd.

Dit is dan ook een der grootste verdiensten van het Romainisme, dat Dürer aan het einde van de zestiende eeuw, niet meer te klagen zou hebben gehad over de „Hauptstrichen" in het schilderwerk van een Nederlander.

De gave om een ontwerp groot op te vatten en uit te voeren vertoont Cornelis Corneliszoon van Haarlem al zeer vroeg. Helaas is er uit de jaren tusschen 1580 en 1590 niets meer van Cornelis over dan het schutterstuk van 1583 in het Museum te Haarlem, waarinhij zich in stoutheid van opvatting, vooral tegenover al zijn voorgangers, in het schilderen van portretgroepen den waren voorlooper van Frans Hals toont.[1]) Zijn vroegste figurale compositie is die van de ,,*Kindermoord te Bethlehem*" in het Rijks-Museum. Het kolossale doek toont Cornelis eenige stappen verder in de compositie dan Wtewael in zijn vroegste schilderij: de ,,Zondvloed" (Sch. 33.) Immers de groepeering der figuren toont een U-vorm, die niet in het vlak, maar in de diepte is geprojecteerd. Op een fraaie teekening van hetzelfde jaar te Oxford (Ashmolean Museum) met een ,,Oprichting van de Koperen slang," is zelfs al een kringvormige groepeering toegepast, waarbij het hoofdmoment op den achtergrond is geschoven, onmiddellijk boven de hoofden van de grootere voorgrondfiguren zichtbaar tegen een verschiet van bergen en begroeide rotsen. Een levendige afwisseling van licht- en schaduwpartijen op den voorgrond verhoogt het effect van de groote, compositioneel zoo wèl geordende verwarring.

Op deze vroege teekening blijkt Cornelis reeds een ontwijfelachtig eigen stijl te hebben. Zoowel het karakter der lijnen als ook het type en de bewegingen zijner figuren onderscheiden zich op voortaan constante wijze van al zijn tijdgenooten. Reeds hier komen de Prometheus-figuren en ,,Culbuteur"-typen voor, terwijl Ketel zich nog aan den Laokoön had geïnspireerd. De teekeningen voor Wtewaels vroeger aan Cornelis toegeschreven ,,Zondvloed" hebben met het vormeigen van deze teekening niets gemeen. De aan Cornelis toegeschreven teekening met ,,de Bruiloft van Peleus en Thetis" in het Kupferstichkabinett te Berlijn met haar talrijke pentimenti en onzekerheden van den lichaamsbouw, vertoont figuren van geheel afwijkend type en habitus. De juistheid der toeschrijving is dus in twijfel te trekken. Daarentegen is de ,,staande mannelijke naakte figuur" aldaar weer geheel in den trant van de teekening te Oxford. Zij lijkt een modelstudie te zijn voor de uiterst-linksche figuur van het schilderij met de ,,*Zondvloed*" te Brunswijk. Hiermee komt in karakter geheel overeen de reeds met wit gehoogde modelschets van den ,,op één been staanden man" No. 296 van de Albertina. De beide teekeningen met de ,,kwelling van Prometheus" aldaar, waarvan de grootste goed gesigneerd en met 1588 gedateerd is, toonen evenals de teekening te Oxford reeds het vrij gebruik van de uit academische modelstudie verworven vaardigheid bij zeer ,,gedurfde" motieven. Maar reeds is de anatomische aanduiding vager en schilderachtiger, in den trant van den lateren Bloemaert.

In deze periode mag echter schilderachtigheid niet gelden als eerste kenteeken ter onderscheiding van de meesters; het karakter der vormen moet den doorslag geven en bij Bloemaert zou men niet alleen Cornelis' gelaatstypen vergeefs zoeken, maar vooral ook de ongeremde, snel doortastende activiteit zijner figuren. Zoo beschouwe men de ,,*Kindermoord*" van 1591 in het Frans Hals Museum

---

[1]) Riegl. Das holländische Gruppenporträt. Jahrb. d. K. S. d. A. K. XXIII 1902.

toch niet alleen uit het oogpunt van een academische compositie, ofschoon zulks in de school van het Romanisme zeker het voornaamste doel was. Men verlieze echter niet uit het oog wat onder de hand gewonnen was aan uitbeeldingsvermogen van de snelle handeling, aan overtuigingskracht van doelbewuste beweging! Zoo men wil mag het Romanisme in dit opzicht beschouwd worden als een mentale gymnastiek op het gebied van de ook in meer letterlijken zin gymnastische handeling. Doch dan heeft het ook, evenals de gymnastiekles, zijn eigen aesthetische waarde; voor Nederlanders wellicht nog meer dan voor Italianen! Psychologisch uitgedrukt stelt het Romanisme hier de door motorische affekten bezielde motieven aan de orde, in plaats van de in Nederland meer gangbare sensorische motieven. [1])

Cornelis schildert Haarlemmers, zooals ze, op zijn gezag, in actie zouden kunnen komen en zooals hij ze wellicht zelf tegen de Spanjaarden in actie heeft gezien. Het academisme, hier tentoongespreid, is geenszins duffe schoolschheid — hier leeft zich wel degelijk een zekere aesthetische behoefte uit om zich te kunnen weren en bewegen op het doek. Het Romanisme is wel van Italiaanschen oorsprong, maar het is een Nederlandsche behoefte geworden, die van het jonge schildersgeslacht uitgaande een regenereerenden invloed oefent op de Nederlandsche kunst. Het is in zekeren zin een uiterlijke kunst, die het noodige tegenwicht vormt tegen de uit schilderachtige stemmingheid steeds dreigende overgevoeligheid, welke zoo licht uitloopt op introspectieve, kwijnende beschouwelijkheid.

Van Parmeggianino's manierisme, waarin dit element reeds dreigend te voorschijn treedt, is bij Cornelis geen spoor. In de elementaire kracht zijner uitbeelding verheft Cornelis zich boven het louter academistisch Romanisme. Maar voor Cornelis' persoonlijk karakter dreigt gevaar, dat uit vakkundig oogpunt belangrijk genoeg is om te releveeren en in het geschetste verband te leeren begrijpen. Waar hij er niet geheel aan heeft weten te ontkomen, heeft het langen tijd zijn stempel gedrukt op zijn kunst, treedt dus als verschijnsel op in de geschiedenis zijner kunst en vormt dan een positief kenmerk ter onderscheiding van zijn hand. Bedoeld is hier het gevaar der ongegeneerde zinnelijkheid.

De menschelijke gevoels- en gedachtewereld speelt als het ware op een plateau, waar aan alle kanten afgronden dreigen. De afmetingen van dit plateau varieeren voor elk individu in het bijzonder naar gelang van persoonlijken, als ook ethnologischen aanleg en omstandigheden. Dreigt aan den eenen kant het introspectieve wroeten in de stemmigheid van het gevoel — aan den anderen kant mengt zich in het aesthetisch karakter van de zinnelijk formeele belangstelling zeer licht een noot van cynisme. Op den rand van beide afgronden degenereert de beeldende kunst. Op Cornelis is zeker van toepassing het onderschrift van Saenredams gravure naar Goltzius (B. 100.) waarop een schilder bezig is naar vrouwelijk naakt model te schilderen: „Haec memini nocuisse atque oblectasse videntes."

Wie Cornelis kent, kan niet gelooven, dat hij in 1591 „*het Wonder van Haarlem*", thans in het Frans Hals Museum „au sérieux" nam. Het geval herinnert al te

---

[1]) R. Müller Freienfels: Psychologie der Kunst. 2 Bde. Leipzig 1912.

veel aan Vertumnus en Pomona! Als hij het onderwerp dan toch schilderde, en nog wel met zoo quasi-onschuldige mine, getuigt dit van zeker soort geestig cynisme, dat weldra zijn bedenkelijken kant zou toonen. Op zijn schilderij met den „*Zondvloed*" — 1592 te Brunswijk beweegt Cornelis zich nog boven het moeras; op een latere schetsmatige voorstelling van dit onderwerp in de Coll. Gurlitt zit hij er reeds een eindweegs in.

Op de „*Bruiloft van Peleus en Thetis*" van 1593 te Haarlem, is het eigenlijk onderwerp figuurlijk en letterlijk op den achtergrond gedrongen en is meer dan de helft van het kolossale schilderij ingenomen door een gezelschap, dat zich niet alleen om het academisch interesse der „welstandigheid" heeft uitgekleed, maar zich paarsgewijze in schaamtelooze houdingen overgeeft aan het zingenot. Deze ongeneerdheid werkt cynisch door de ongemotiveerde ruimte die eraan is gewijd en door de volslagen afwezigheid van een in hare ongetemdheid toch altijd nog schoone natuurdrift. Zelfs geen poëtische stemming van een „Gouden Eeuw" verheft dit tooneel boven de cynisch zakelijke stemming, die aan slecht gezelschap eigen is. Het thema verheft zich nog eenmaal tot een soort van zelfrechtvaardiging [1]) van de jeugd tegenover den wellustigen ouderdom op het schilderij van 1594 te Dresden, om dan op de onverdraaglijke voorstelling van 1597 te Budapest, waar de naakte „*Juppiter en Mercurius*" de naakte nymph Lara, die hen in opspraak had gebracht, de tong uitrukken met een timmermanstang, te zinken beneden het peil, waarop zelfs cynisme ooit te dulden is. Natuurlijk kan bij de behandeling van dit quasi-mythologisch onderwerp geen sprake meer zijn van geidealiseerde schoonheid van vorm. Als wellustige misdadigers van onbepaalde burgerlijke herkomst gaan deze Haarlemsche „goden" te werk. De forsche, goed gebouwde figuren van den „Kindermoord" schrompelen in deze jaren ineen tot merkwaardig hypotrophe figuren van verloopen type, met slordigen baard en knevel. Zoo komen zij voor op het schilderij te Haarlem van 1598 met het unieke onderwerp van „*den tot den brandstapel veroordeelden misdadiger*", die van den dood gered wordt door het sympathieke figuurtje van de vrouw, die hem op het laatste moment tot echtgenoot neemt; [2]) zoo op het gesigneerde en 1599 gedateerde schilderij der Coll. Gurlitt met de hinderlijk cynische preparaties voor *het huwelijksbed van Mars en Venus*. Dezelfde op zoo opvallende wijze op heuphoogte geknepen mansfiguren komen ook voor op de „*Bacchus en Satyr*" van 1602 in het Museum Boymans, waar Wedekind [3]) nog wel eenige overeenkomst in spiegelbeeld met Jacopo Sansovino's „Bacchus"

---

[1]) Een zelfrechtvaardiging vindt men in verzen uitgedrukt als onderschrift op een prent van H. Muller naar Cornelis (B. 22) voorstellende een naakten man een harp bespelend, die bij stormweer op een prachtigen dolfijn door zee gaat:

„Quisnam igitur liber? Sapiens sibi qui imperiosus
„Quem neque pauperies, nec mors nec vincula terrent.
„Responsare cupidinibus, contemnere honores
„Fortis, et in seipso totus teres atque rotundus."

Het Uebermensch-ideaal der Renaissance.

[2]) Mr. J. G. Schreuder, Onderzoek naar het oude strafgebruik, volgens hetwelk een veroordeelde kwijtschelding kon worden verleend, wanneer een vrouw hem wilde huwen. Dissertatie. 1915.

[3]) Fr. Wedekind: Cornelis van Haarlem, Inaugural-dissertation, Leipzig 1911.

in Florence aan heeft ontdekt, en op de „*Bekeering van Paulus*" te Praag en eenige andere schilderijen uit deze periode van Cornelis, waaraan de coll. Gurlitt zeer rijk is. Ook de vrouwelijke figuren krijgen hetzelfde onbeholpen, als ondervoede type, bijv. op „*Het Oordeel van Paris*" uit deze collectie. [1]) Gewoonlijk gaat aan deze formeele verandering gepaard een merkwaardige verandering in het coloriet. Het blauwiggroene gamma van de vroege schilderijen wordt vervangen door een merkwaardige combinatie van zwavelgeel, rose, grijs en groen, een onder passende omstandigheden wel fijne kleurencombinatie, die ondanks zijn exceptioneel karakter en de merkwaardige omstandigheden, waarbij zij optreedt, in de litteratuur zonder reserve geprezen wordt. Voorbeelden daarvan zijn de Brandstapelscène te Haarlem en de Bekeering van Paulus in het Rudolphinum, Wat de compositie betreft, blijkt dit laatste schilderij met zijn talrijke figuren. ook geheel van de laat-Romanistische probleemstelling te hebben afgewend Als een processie ter begrafenis beweegt zich de lange stoet met ongemotiveerde routewendingen voort.

De beteekenis van Cornelis voor de ontwikkeling van het Romanisme is onder de geschetste omstandigheden niet steeds even groot geweest. Het eigenlijk compositieprobleem heeft hij veel vroeger dan Bloemaert en Wtewael laten varen. Natuurlijk blijft Cornelis Romanist genoeg om ook in zijn latere composities, naar een harmonische schikking te zoeken, meer dan de latere zeventiende eeuw zou blijken daarop gesteld te wezen. [2])

De rustige schikking der figuren over het tafreelvlak op al deze schilderijen, betreft een geheel ander streven, dan dat van de late Renaissance, hetwelk de volmaakte beheersching van de enscèneering in de illusoire diepte betrof. Onder zijn vroege schilderijen zijn er evenwel verscheidene, waarin het voelbaar is, dat het vooral de compositie is, die om de aandacht van den toeschouwer vraagt. Op de „*Kindermoord*" te Haarlem zijn de soldaten van Herodes door de stadspoort, die frontaal midden op het tweede plan staat, recht op den toeschouwer aangemarcheerd, de menigte der vrouwen met hare kinderen in tweeën splitsend om haar vervolgens naar weerszijden aan te vallen. Zoo ontstaat naar links en rechts een gedrang, als de golven van het water, waarin men een zware balk heeft laten vallen. Langs de binnenkanten van de onthutste massa's kan men de zich verbreedende diepte van het tafreel volgen tot in het verre stadsverschiet, waarbij het eigenlijk onnoodig was, een gezichtspunt te kiezen, dat twee hoofden boven manshoogte ligt. Hierdoor is het echter mogelijk, niet alleen de golfbeweging

---

[1]) Als een herstel van een ernstige ziekte doen daarentegen aan de fiere, krachtige vrouwetypen van het schilderij van 1623 te Brunswijk, en dat uit de Coll. Semenoff.

[2]) Voorbeelden daarvan zijn talrijk; hier mogen er enkele volgen:
„*Het bad van Diana*" van 1617 in het Provinciaal Museum te Bonn met vijf figuren;
„*Mars en Venus met twee knapen*" van 1623 in het Museum te Hannover;
„*Venus en Adonis met putto en twee honden*", No. 69 der verzameling W. Schtscharwinski.
„*Diana en Callisto*" No. 254 der verzameling Khanenko te Kief, met elf figuren;
„*Het Oordeel van Paris*" met negen figuren, No. 55 der veiling Kilenyi te Budapest 26 Nov. 1917.
„*De Tijd en de menschen*" van 1628 te Stockholm, met zes figuren.
„*Mars en Venus en twee knapen*" in het Rijks Museum te Amsterdam.
„*Mars en Venus en drie knapen*" in de Collectie Gurlitt te Berlijn.
„*Drinkgelag in de openlucht*" 1634 achttien figuren. (Repr. in P. Seidel: Gemälde Alter Meister im Besitze S. M. des Deutschen Kaisers;.

naar links en rechts, maar ook de op en neergaande van de worstelende menigte waar te nemen.

Tot zoover geldt de beschrijving eigenlijk nog slechts het geteekende ontwerp, dat aan de schildering ten grondslag ligt, zooals omgekeerd vele teekeningen der zeventiende eeuw slechts een premeditatie op den schildertrant zijn. Maar als Cornelis schildert, doet hij meer dan groote cartons kleuren; hij streeft naar de illusie van het plastisch karakter, hij vormt met zijn penseel en het beginsel van zijn vorming is het licht, dat hij de heerschappij geeft over zijn anatomische kennis. De stofuitdrukking echter is nog ondergeschikt aan de aandacht, welke hij schenkt aan de bewegingsmotieven. Onder de verdiepte aandacht van het stilleven zou de beweging nooit deze energie — en wat meer zegt: deze overtuigende juistheid van de bedoelingen van grijpen, trekken, drukken, dringen, van krachtig staan en ontzield liggen en wat dies meer zij, van den schilder hebben meegekregen.

Cornelis heeft een kennelijk welgevallen in welgevormde armen en handen, maar niet op de wijze van Goltzius, die minder sterk in zijn bewegingen dan Cornelis, zich verdiept in de structuur van aderen en gewrichten in rustige houding; Cornelis is het steeds meer te doen om de geste, die hij dikwijls in treffende momenten weet aan te geven.

Wat in dit opzicht in Cornelis en in Wtewael, meer dan in Goltzius en Bloemaert, is te waardeeren, dat is de wijze, waarop een groot opgevatte werking van het licht samenwerkt met geheel doorvoelde beweging. Op hun lateren leeftijd zullen beide meesters, ieder op eigen wijze, daarmee ook nog trachten te combineeren een rijper coloriet. Tot eigenlijke stofuitdrukking brengen zij het echter alleen in het beweginglooze stilleven. Op lateren leeftijd vereenvoudigt Cornelis zijn composities tot rustiger motieven van uiterlijke gratie, waarbij de sexueele verhouding meestal tot onderwerp dient. Wtewael daarentegen blijft streven naar volmaking van zijn oude compositieprogram, waarbij hij naar gelang van profane of religieuze onderwerpen, hoogere poëzie of diepere levenswaarheid zoekt. Bloemaet keert zich langzamerhand af van de kunst der figurale beweging en concentreert zich op het stille, stemmige bijeenzijn, waartoe de natuur — niet langer de mythologisch-romantische, maar de vrije natuur — haar medewerking verleent. Metterdaad ontwikkelt hij zich tot een der eerste Noord-Nederlandsche meesters der eigenlijke natuurstemming.[1]) Zoo mondt dan het Romanisme op zeer verschillende wijze uit in de kunst van de zeventiende eeuw.

Om echter Cornelis kunst nog even verder te vervolgen: op zijn „Zondvloed" te Brunswijk van 1592 is evenals op de *„Kindermoorden"* het compositie-program nog zeer voelbaar. Het tafreelvlak is symmetrisch met figuren gevuld, echter bevinden de twee groepen zich niet meer op gelijken afstand van den beschouwer doch de rechter t.o.v. de linker diagonaalsgewijs de diepte in, in dezelfde richting als waarin het felle licht, links van voren komend, in de diepe duisternis van den cycloon op den achtergrond schijnt. Verderop in het midden zijn donkere figuren ter halve grootte en nog verderop weer kleinere figuren in een tweede lichtvlaag te zien. Vergeleken bij Wtewaels versie van hetzelfde onderwerp

[1]) Cornelis Müller: Abraham Bloemaert als Landschaftsmaler, Oud Holland XLIV, V pag. 173.

te Berlijn (Sch. 33) is er een merkwaardige overeenkomst op te merken wat situatie, stemming en coloriet betreft. Slechts is de ensceneering in de diepte bij Cornelis eenige stappen verder ontwikkeld dan op het zeven tot vijf jaar oudere schilderij van Wtewael. Cornelis figuren zijn niet als die van Wtewael naar het gipsmodel bestudeerd of daarop geïnspireerd, maar naar het levend model, wat aan de uitdrukking der weekheid der lichamen en aan de natuurlijkheid der bewegingen ten goede komt.

Cornelis' kolossale doek met de ,,*Bruiloft van Peleus en Thetis*'' te Haarlem van 1593 toont echter reeds een inzinking van de belangstelling in de compositie als zoodanig. Volgens hetzelfde schema als dat van de ,,Zondvloed'' zijn linksche en rechtsche groepen gearrangeerd, echter geheel onevenwichtig en blijkbaar met de bedoeling van natuurlijke toevalligheid — eigenlijk slechts slordig — gecomponeerd. Noch de kleine groep links, noch de talrijke groep rechts op den voorgrond zijn, wat betreft de plaats, die zij innemen, volkomen duidelijk uiteengezet. In de laatste groep komen een aantal vrouwenprofielen voor, die elkaar scherp oversnijden, zonder dat de schouderruimte daartusschen kenbaar is, of dat men zich kan voorstellen, waar zich de daarbij behoorende lichamen bevinden. De staande vrouwenfiguur in het midden is in verhouding tot haar afstand veel te klein, vergeleken bij de bijna evenver verwijderde, hoog gezeten vrouwenfiguur links; trouwens het geheele derde plan is in verhouding tot den voorgrond te klein genomen.

Geen der latere schilderijen met talrijke figuren, toont ooit weer de voelbaar academische compositie: het reeds genoemde brandstapeltooneel te Haarlem, de ,,*Doop van Christus*'' van omstreeks 1600 aldaar; het ,,*Bacchanaal*'' te Budapest van omstreeks 1615; de ,,*Doop van Christus*'' te Karlsruhe van 1623, ,,*Christus de kinderen zegenend*'' te Haarlem van 1633, vertoonen in menig opzicht zeker knappe composities, waarin het resultaat der vroeger verworven ervaring wel merkbaar is, maar zij zijn op minder opzettelijke wijze, zooals het onderwerp dat toevallig scheen te vergen, gearrangeerd. Slechts een gemakkelijk gevonden symmetrie is gewoonlijk van het oude program overgebleven.

Een viertal schilderijen verdient nog nader genoemd te worden n.l. een voorstelling van *krijgsbedrijf in het open veld uit den Tachtigjarigen oorlog*, die om haar historisch genre en de geslaagde episodische behandeling als van een ooggetuige (Cornelis maakte het beleg van Haarlem als elfjarige knaap mede) reeds vermelding verdient. Het spreekt wel vanzelf, dat hier het academisch schema achterwege is gebleven.

Een uitzondering in Cornelis' oeuvre is voorts het moeilijk dateerbare schilderij in het bezit van General-Consul Cremer te Bremen, met een ,,*Keukenscene*'' in den trant van Beuckelaer, zooals ook Wtewael er een gemaakt heeft. Zonder het bekende gelaatstype van de meid en de voor Cornelis evenzeer typische armen en handen, zou het niet makkelijk zijn Cornelis te herkennen.

Voor het motief der handtastelijkheid waren er bij Aertsen welkome voorbeelden. Voor de opstelling vergelijke men Beuckelaars Marktscène in het Stedelijk Museum te Bamberg. [1])

Het stilleven van de velerlei visschen op de beide tafels en de roode kreeft

[1]) Repr. in Dr. Th. Frummel: Kleine Galerie studien.

blijkt ook Cornelis zonder moeite goed te kunnen weergeven. Hij overtreft hierin alles wat Beuckelaer heeft geleverd en loopt vooruit op de stillevens van Calraet, Cuyp en van Beyeren.[1]) Een alleszins merkwaardig schilderij is voorts het *Tritonachtige visschertype*, met zijn vrouw achter zich, die aan tafel gezeten een groote, prachtig geschilderde paarlmoeren schelp ophoudt, terwijl een groote verzameling kleinere schelpen voor hem op tafel ligt uitgespreid. Het met Cornelis monogram gemerkte schilderij bevindt zich in de collectie V. Bloch te Weenen.

Het komt in compositie op treffende wijze overeen met Goltzius' portret van Jan Govertsen Aetat. 58. Anno 1603.[2]) dat het monogram van Goltzius draagt. Slechts ontbreekt volgens deze beschrijving de figuur van de vrouw, die het voor Cornelis zeer karakteristieke vrouwetype draagt. Goltzius' schilderij bevond zich, tot het niet lang geleden zoek raakte, eveneens te Weenen in de Collectie Gottfried von Preyer.

Merkwaardig voor de bekende mentaliteit van Cornelis is ten slotte een „*Pieta*", eertijds in het bezit van den Markies Victorie de Heredia, [3]) van 1629. In onbevallige houding ligt het naakte lichaam van Christus over den schoot der Maagd, die zich over haren dooden Zoon heenbuigt. De opvatting munt eigenlijk in geenerlei opzicht bijzonder uit, maar het is opvallend, dat Cornelis in zijn latere jaren aan religieuze onderwerpen begint te denken. Bijzondere gave blijkt hij er niet voor te hebben. Noch zijn „Doop van Christus" van 1623, noch zijn „Christus de kinderen zegenend" van 1633 verraden eenige religieuze diepte. Het laatste schilderij geeft zelfs den indruk van een portretgroep in travestie.

Van Cornelis' leerlingen mag er één niet onvermeld blijven, n.l. G e r r i t P i e t e r s e (1566 — vóór 1616) de broeder van den beroemden organist en componist Jan Pieterse Sweelinck, niet omdat hij de leermeester van Pieter Lastman geweest is en ondanks de omstandigheid, dat zijn oeuvre maar zéér klein is. Maar zijn stijl is sterk en levendig en neemt tusschen die van de voornaamste meesters een eigenaardige plaats in, vooral wat betreft de hem toegewezen teekeningen. Als etser heeft hij een belangrijke rol gespeeld, daar hij deze techniek, welke in de zestiende eeuw slechts bij uitzondering werd toegepast, in eere bracht en zoo de eerste was van een groote school Noord-Nederlandsche etsers. Zijn geëtste werk is uitvoerig besproken door Burchard.[4])

Van zijn schilderwerk is nog slechts één portret met zekerheid aan hem toe te schrijven. Van zijn gesigneerde teekeningen noemt Burchard er slechts één n.l. de maaltijd met muziek, van 1593, te München. Van een andere uit het jaar 1601, met een St. Sebastiaan[5]) in 's Rijks Prentenkabinet had hij slechts een vaag bericht. Verder schrijft hij hem toe een teekening met de H. Familie te München, gemerkt in kalligraphisch, Duitsch drukletterschrift: Den 27 Apprill

[1]) Dit in de litteratuur geheel onbekende werk werd mij door Prof. Vogelsang aangewezen.

[2]) Vermeld bij O. Hirschmann: Hendrick Goltzus als Maler (Studien zur Holl. Kunstgesch. IX) onder No. 6.

[3]) Vente Salle Drouot 15 Juni 1912. Wurzbach vermeldt een zelfde onderwerp te Schwerin.

[4]) L. Burchard: Die Holländischen Radierer vor Rembrandt. Inaugural-dissertation. Halle 1912. De toeschrijving aan Pieterse van zijn etsen was wel iets makkelijker dan Burchard laat voorkomen, daar het exemplaar van de Charitas te München een signatuur draagt die overeenkomst met die van de teekening met St. Sebastiaan van 1601 te Amsterdam, welke teekening Burchard echter nog niet kende.

[5]) Als het onderschrift Iudith Cap VI, 8 te vertrouwen is, betreft de voorstelling niet St. Sebastiaan, maar Achior.

1605. en een evenals deze tot nog toe aan Spranger toegeschreven teekening met „de Prediking van Johannes den Dooper." te Berlijn, welke hierboven aan Wtewael werd toegeschreven.

Tenslotte waagt Burchard ook de veronderstelling, dat Wtewaels „Aanbidding der Herders" in het Centraal Museum te Utrecht (Sch. 37*a*) ook van Pietersens hand zou zijn. Dit laatste is zeker niet vol te houden, na hetgeen hierover boven is gezegd. Het toont echter al wel reeds, dat Pieterse moeilijk van Wtewael te onderscheiden is; althans is dit het geval met de niet gesigneerde hem slechts toegewezen teekeningen; want de beide wel gesigneerde zou wel niemand meer met die van Wtewaels hand verwarren. De fraaie groote München'sche teekening toont een veel minder kalligraphischen, veel meer naar de natuur geobserveerden stijl dan Wtewael in 1593 had en is bovendien reeds met wit gehoogd, wat Wtewael in dezen vroegen tijd nog niet doet. De figuren zijn meer in den trant van Cornelis van Haarlem dan in dien van iemand anders.

De Amsterdamsche teekening van 1601 is daarentegen in geheel anderen stijl; het lijnbeloop is sluiker en naar het lijkt onzekerder. Het verloopen type van St. Sebastiaan en van de soldaten, die hem binden, komt geheel met dat van Cornelis uit de jaren om 1600 overeen, tot in de smalle heupen en de hangende knevels toe. De compositie van deze teekening komt in hoofdzaken opvallend overeen met die van Cornelis' gesigneerde schilderij in het Frans Hals Museum, van 1620; een wonderbaarlijke overeenkosmt als men bedenkt, dat Cornelis in 1620 het verloopen manstype van 1600 reeds lang heeft laten varen en verwisseld voor het krachtiger gebouwde van dat der op blz. 223[2]) beschreven schilderijen. Het monogram mist de voor deze jaren typische kleine letter V in de horizontale streep der H. Het schilderij heeft verder nog het sombere coloriet van vroegen datum en niet het warmere dat Cornelis in 1620 toepast. Bovendien bezit het Rijks-Prentenkabinet een tweede gesigneerde teekening van 1601, welke in stijl geheel met de St. Sebastiaan overeenkomt, voorstellende „de Aanbidding der Herders." Ook hier dezelfde lugubere typen. Het zou dus wel te verwonderen zijn als Pieterse in 1605 met zijn teekening te München zou terugvallen in een stijl, die omstreeks 1590 heerschende was, kalligraphischer, dan hijzelf in 1593 toepaste, bovendien zonder wit te gebruiken voor de hooge lichten. Tenslotte bevindt zich in de collectie Gurlitt een eveneens aan Spranger toegeschreven teekening van zeer goede kwaliteit met precies dezelfde compositie, doch veel minder kalligraphisch, meer in gebroken lijnverloop. Deze teekening mist den datum, van het exemplaar te München en kan kwalijk van dezelfde hand zijn als deze. Het is moeilijk te zeggen aan wien deze beide teekeningen zouden zijn toe te schrijven. Zij staan echter zeer dicht bij den stijl van Wtewael; men vergelijke slechts den kop van Joseph en de hand waarmee hij in zijn baard grijpt met dien van Lot op de schets in het Museum Boymans, voor het schilderij te Londen (Sch. 43.)

Er is echter ook eenige overeenkomst met koppen en handen op een aan Pieterse toegeschreven, ongesigneerde teekening met de Ontmoeting van Maria
Pl. LXXII. en Elisabeth" in 's Rijks-Prentenkabinet, waar dezelfde kalligraphische stijl, wordt toegepast zonder gebruik van wit — ook met een aan Pieterse toegeschreven

teekening te München (No. 18732) met een gesticuleerende, afgewende, naakte vrouwenfiguur — en ten slotte met een „groentemarktscene" te München (No. 4820). Een aan Spranger toegeschreven teekening te Brunswijk met Maria en het kind gezeten vertoont denzelfden stijl. Men vergelijke echter deze teekeningen met Wtewaels teekeningen T. 18, 26, 27 en 30 om te zien hoeveel overeenkomst er is met diens stijl. Brunswijk bezit voorts een aan Pieterse toegeschreven teekening met „een musiceerend gezelschap in de open lucht," met wit gehoogd, die ofschoon minder verzorgd, in stijl geheel overeenkomt met de eerstgenoemde teekening te München. Hierin doet niets aan Wtewael denken. Echter bevindt zich hier eveneens een „Godenmaaltijd," in een stijl, die in het geheel niets met de voorafgaande teekeningen gemeen heeft, doch des te meer met die, welke aan Bloemaert toegeschreven, hierboven als T. 24 aan Wtewael werd gegeven, voorstellende: „het Oordeel van Paris."

De gedekte tafel is hier, evenals bijna steeds bij Wtewael, in onderzicht gegeven; er heerscht een activiteit en feestvreugde, zooals men die slechts bij Wtewael ontmoet. De naakte figuren op den achtergrond links kent men van vele teekeningen van Wtewael, zoodat er veel voor te zeggen zou zijn hem ook deze teekening toe te schrijven.

Helaas geven de etsen weinig licht bij deze moeilijke beslissingen. Opmerkelijk is alleen, dat Pieterse evenals Wtewael het decoratieve klimopblad bezigt, doch het aan zware boomstronken laat ontspruiten. De gelaatstypen der etsen herinneren nergens aan Wtewael. De handen in „spanrups"- beweging zijn ook hier aan Spranger ontleend. Waar echter het ideaal van den etser in dezen tijd nog was den graveur te imiteeren op voor hem gemakkelijker wijze, daar kan het lijnverloop dezer etsen nauwelijks ter vergelijking met dat der teekeningen worden aangevoerd. Overigens wijdt Pieterse in zijn etsen aan de belichting veel meer aandacht dan Goltzius in zijn gravuren; etst hij met meer gevoel doch minder techniek en begint den vorm achter te stellen bij den gevoelsinhoud.

Nog sterker overeenkomst in stijl met Wtewael dan Gerrit Pieterse vertoonde, is op te merken op twee gravures van H. Muller naar de inventie van den in de literatuur geheel onbekenden R. Pilander met moeilijk te duiden voorstellingen in tondo's welke verband houden met Het Laatste Oordeel. **Pl. LXXI.**

De vergelijking van Wtewaels oeuvre met dat van Abraham Bloemaert (1564—1651)[1]) zijn tijd- en stadgenoot, leerling van denzelfden leermeester, Joos de Beer, zou eigenlijk de vruchtbaarste moeten zijn, omdat de punten van overeenkomst den gang der essentieele ontwikkeling behoorden te releveeren en dezen boven den twijfel van toevalligheid zouden moeten verheffen. Dit blijkt echter slechts in beperkte mate het geval te zijn — lang niet zoo sterk als bij de vergelijking met Pieterse. Voor een niet gering deel is dit wellicht te wijten aan de omstandigheid, (waarover Bloemaert zichzelf heeft beklaagd) dat hij voor het eigenlijk schildersvak nimmer in de leer is geweest bij eenig goed meester — en wonderlijk

---

[1]) Over Bloemaert staat een uitvoerige studie als dissertatie te verschijnen van G. Delbanco. Teneinde hierop niet vooruit te loopen, worden hier uit Bloemaerts oeuvre slechts eenige karakteristieke voorbeelden gememoreerd.

genoeg voor een Noord Nederlander is dit in Bloemaerts werk steeds te bespeuren. In dit opzicht verkeert hij in hetzelfde geval als Spranger; beide vertoonen in hun coloriet een zwartigen toon, die zelfs uit het incarnaat niet steeds is geweerd. Dikwijls treden vooral in Bloemaerts vroege schilderijen figuren in helderblauwe of lichtroode gewaden op saillante wijze te voorschijn uit een onzekeren, duisteren achtergrond. Weliswaar weet hij van den „nood," waarin hij met zijn harde tegenstellingen verkeert meestal een „deugd" te maken, door zulke figuren een abstract decoratief effect te verleenen, maar met dat al blijft het een on-Nederlandsche trek in zijn werk, waaraan hij zich in later jaren, toen het abstract decoratieve karakter meer en meer op den achtergrond geraakte, vergeefs heeft trachten te ontworstelen. Omstreeks 1620 en 1630 schildert Bloemaert groote doeken, die éénenal felle kleur zijn in den trant van geel en rood gevlamde tulpen, maar nooit bereikt hij de verzadigde tonaliteit, die men van een Nederlander verwacht. Slechts op het voor Romanisten geheel nieuwe gebied van het landschap, dat dan ook buiten het Romanisme valt, weet Bloemaert subliem schilderachtige effecten te bereiken.

Zeker mag men aannemen, dat het Romanisme mede schuldig is aan dit voor Bloemaert typisch gebrek; want steeds blijkt het uitheemsche ideaal aan de rustige Nederlandsche schildersconstitutie een schok te geven, waarvan zij zich dikwijls slechts met moeite herstelt. Voorkeur voor vreemde kleuren en kleurcombinaties geven den indruk, alsof door het innemen van een kleine dosis vergif het oog valsche kleuren zag en de smaak van streek ware. Hiermee is zeker niet gezegd, dat deze smaak opzichzelf onaesthetisch is; slechts wil het voorkomen, dat zij voor den Nederlander ongewoon en onnatuurlijk is. Het kan ook zijn, dat hier een specifiek Utrechtsch symptoom moet worden aangenomen, want in het eigenlijk schilderachtige heeft deze school nimmer uitgeblonken.

Geeft het niet te denken, dat men hier, op het tijdstip dat het romanistisch formalisme moest worden afgelost, niet als in Haarlem, Leiden en andere Hollandsche steden, zelf een nieuwen schilderstijl schiep, maar de nieuwe idealen van schilderachtig effect zoowaar wederom aan Italië ging ontleenen, b.l. aan de school van Caravaggio!

Toch is er ook in Utrecht voor dien wel hooger peil bereikt, dan waarop Bloemaert stond, met name door Scorel, en ook is Wtewael in dit opzicht beter te genieten dan zijn beroemde stadgenoot Bloemaert. Doch dat ook Wtewael zichzelf niet gelijk bleef en dat zijn mythologische onderwerpen doorgaans een zooveel schitterender coloriet vertoonen dan zijn religieuze onderwerpen, doet veronderstellen, dat toch het Romanisme aan het verschijnsel niet vreemd is.

Het Romanisme is in den grond een ontwerp- en teekenstijl en het schijnt, dat, naarmate de aandacht meer in beslag genomen werd door het formeel karakter, het picturaal effect er onder leed of althans veranderd werd. Krijgt het bij Wtewael een weliswaar fraai, maar toch eenigszins geëxalteerd karakter, bij Bloemaert klinkt veleeer een sombere, soms naar het melancholische neigende toon. In elk geval is ook Bloemaert, wat den schilderstijl betreft, niet in zijn element. Dat het zich anders openbaart dan bij Wtewael, hangt aan den anderen kant natuurlijk ook weer samen met Bloemaerts anders geaarde temperament. In

tegenstelling met Wtewael geeft hij den indruk van een zachtaardig, week gemoed, dat leed over het kwijnend bestaan van zijn kerk en zich niet thuis voelde onder het veldwinnend Protestantisme. Zoo ziet men in den loop der jaren zelfs de formeele kant van zijn kunst in dien zin veranderen, alsof die een gedrukten gemoedstoestand weerspiegelt. Toch is het niet dezelfde verslagenheid, als die wij bij de Zuid-Nederlandsche tijdgenooten opmerkten. In een opgewekte omgeving poogt Bloemaert telkens de geestelijke verstijving van zich af te schudden; hij reageert tegen de gevolgen van de onvermijdelijk noodlottige situatie; het is alsof hij uitwegen zoekt. Zijn geenszins forsche, maar buitengewoon plooibaar talent zoekt telkens aansluiting bij andere richtingen in de schilderkunst en bij verschillende meesters, die hij ontdekt. Hij orienteert zich over het gebied, dat hij kan overzien, niet als van Mander met de pen, doch met het penseel. Zoo sluit hij zich b.v. beurtelings aan bij Spranger. Goltzius, Wtewael, Moreelse, Honthorst, van Bijlert en andere, maar wendt zich ook weer van hen af. Hij verstaat de navolging zoo goed, dat men bij eerste kennismaking twijfelt, wie de gevende meester is — en toch spiegelt zich bij nader toezien de ontevredenheid over dit bedrijf al van te voren af. Vandaar de zekere matte stemming in Bloemaerts werk. Doch steeds gaat daaraan iets geniaals gepaard, dat in de Nederlandsche kunst maar al te zeldzaam is en dat alleen de negentiende eeuw niet meer in staat was in Bloemaert te waardeeren; zij zag in zijn werk alleen het vervelende, doch zonder zelfs dit te doorgronden.

De positieve waardeering van het betrekkelijk schoone, waarom het gaan moet, behoeft de critiek niet op zij te zetten, mits zij er niet in blijve steken. Bloemaert dan is dikwijls geniaal en kan desondanks niet altijd boeien. Wtewael is bijna nimmer vervelend, maar heeft ook slechts weinig geniaals.

Men neme een willekeurig voorbeeld: Wtewael's „*Heilige Familie*" te Gotha (Sch. 6) is een pittig geschilderd paneeltje, dat overal een interessante, gespannen zeggingskracht heeft, maar met dat al er niet in slaagt om de voorgestelde personen uit de gewijde Geschiedenis ook maar een oogenblik te verheffen boven het genre, dat men van hem ook in een huiselijke binnenkamer zou verwachten. Daarentegen is Bloemaerts Heilige Familie, door Matham gegraveerd (B. 65) op het eerste gezicht wellicht alleen conventioneel. Zoo doen vooral in Holland de wolkenmassa's aan, vlak boven Maria's hoofd, opgestuwd door kleine engeltjes. Conventioneel zijn ook de houding en het type van Maria en Josef. En toch zou Wtewaels voorstelling nooit hebben kunnen dienen als illustratie van het vierregelig Latijnsch gedicht, onder de gravure, dat aanvangt:

„O felix partus, quo foedera certa salutis
„Ipse opifex rerum spondet mortalibus aegris."

Om dat te kunnen doen, heeft Bloemaert een goed begrepen reserve op het individueel karakter en gedrag zijner figuren toegepast, welker draagwijdte men zich eerst recht bewust wordt, wanneer men zich afvraagt, welke andere periode der Nederlandsche kunst in staat geweest zou zijn om de algemeene beteekenis van zulke regels te illustreeren. Want het is niet een bepaald voorval,

dat in beeld gebracht wordt, het is niet de heilige Familie zelf, waarom het gaat, het is zelfs niet het dogma der verlossing, dat gesymboliseerd wordt, maar het is de zeer moeilijk te vatten dichterlijke atmospheer van het dogma, terwijl Wtewael alleen de dichterlijke atmospheer der heilige Familie ten beste geeft. Zoo weet Bloemaert ons ten slotte beter dan Wtewael te verzoenen met Christelijke wolken en zegenende engelen.

Wellicht verdient de aesthetische waarde van deze en de hieraan verwante emblematische kunst van dezen tijd nader te worden onderzocht en in het licht gesteld. Ongetwijfeld doet men echter aan de waarde van een prent als deze te kort, als men alleen het schoolverband met Spranger opmerkt, terzake van de typen van Maria en Josef en van de als een spanrups gestrekte vingers van Maria's linkerhand.

Na het gezegde spreekt het vanzelf, dat de algemeene overeenkomst in stijl tusschen Bloemaert en Wtewael juist niet gezocht moet worden in de enkele motieven, die de eerste aan den laatste heeft ontleend. Veeleer lette men op de overeenkomst in den stand van het kunnen dezer meesters bij den aanvang van hun loopbaan, vergeleken bij dien van hun voorgangers als Heemskerk, Blocklandt, Barends. Niet anders dan verrassend kan men de producten van hun reeds zoo vroeg geroutineerde pen noemen.[1])

Reeds een penteekening van omstreeks 1590 als die met de spelende kinderen (Louvre No. 22499 „Bacchanale") is wel ten eenen male in grooten stijl geteekend. „Onaangename, koude routine" zoo men wil, waar welk een feillooze, decoratieve zekerheid! Het is éénenal schoonschrift. Reeds hier verraden het aan Pergamon-sculptuur herinnerend gelaatstype en de hier kortheidshalve als „spanrups-handen" aangeduide, uitermate lenige knuisten den invloed van Sprangers prenten. Dezelfde geoutreerd kalligraphische teekenmanier treft men aan op teekening No. *a*/198 van de Albertina, aldaar ten onrechte aan Spranger
Pl. LXIX, a. toegeschreven, waar een brongod en twee naakte mannen getuige van zijn Apollo's jacht op den Typhon en op Daphné. Men geve zich eens rekenschap van het lijnverloop van de voetzool op den voorgrond. Zóó vrij, ofschoon heel anders, heeft alleen Dürer de pen gehanteerd. De laatste resten van onzekerheid tengevolge van den strijd met gotisch vormgevoel zijn hier wel geheel uitgewischt.

Het armgebaar in de richting van den horizont is klaarblijkelijk aan Wtewael ontleend, bij wien het een geliefd motief blijft door heel zijn oeuvre en bij wien het reeds op zijn „Zondvloed" van omstreeks 1585 voorkomt. Bloemaerts teeke-
Pl. LXVIII, a. ning is, gelijk op pag. 88 reeds gezegd, een schets voor zijn groote schilderij van 1592 te Breslau. De meerdere figuren die hier op voorkomen, treft men ook
Pl. LXIX, b, reeds aan op een andere geheel afwijkende schets met dit onderwerp te Brussel (coll. de Grez No. 68 als Cherubini Alberti).

Er zijn in de compositie van dit schilderij elementen, die steeds blijven intrigeeren. De decoratieve actie der figuren, gecombineerd met een dramatische lichtwerking van een volkomen bewust tooneelmatige berekening, (waaraan zelfs het loover der boomen door felle lichtcontrasten gehoorzaamt) toont geheel

---

[1]) Helaas zijn Bloemaerts jeugdproducten uit de jaren 1580—1590 aan den schrijver onbekend.

nieuwe aesthetische mogelijkheden, die wanneer zij in een op dit aesthetisch effect ingesteld milieu tot bloei waren gekomen, waarlijk groote dingen hadden beloofd. Maar de stroomingen in de cultuur dier dagen waren te zeer beheerscht door innerlijke tegenstrijdigheden om te voorkomen, dat Bloemaert, die hierin ook alleen stond, niet weldra andere idealen zou nastreven.

De dramatiek van het landschap hebben later Seghers en Rembrandt in dezen geest voortgezet, maar de dichterlijke bekoring, die hier uitgaat van de figuren, is dan ten eenen male verloren. Het schilderij is na Wtewaels terugkeer uit Italië tijdens Bloemaerts verblijf te Amsterdam ontstaan en toont hem dan ook nog onbekend met den trant van Bassano, dien Wtewael uit Italië meebracht. In coloriet, compositie en karakter der figuren is het een voortzetting van den stijl van Wtewaels ,,Zondvloed." en evenals dit, ofschoon in veel sterker mate, geinspireerd op Goltzius door onbekende graveurs in prent gebrachte mythologische ontwerpen (B. III pag. 105 No. 11 en 15). De signatuur van het schilderij is niet geheel correct en wordt door Dr. Hofstede de Groot betwijfeld. Merkwaardig genoeg komt een schilderij van dezelfde descriptie voor op naam van Goltzius in de Veiling Merens, Amsterdam 15 April 1778 No. 53. (Hirschmann, Goltzius als Maler No. 43.)

In het volgende schilderij van 1593 eveneens te Amsterdam ontstaan, is de stijl van Bassano nog evenmin te bespeuren, maar het verraadt een veel sterkeren invloed van Goltzius. Het is het kleine schilderij met ,,*Judith het hoofd van Holofernes aan den volke vertoonend,*" [1]) dat een even merkwaardige compositie als lichteffect vertoont. Ter linkerzijde, op een bordes voor een gebouw, staat Judith met haar dienares in het donker achter haar. Vòòr haar in de diepte zijn halve figuren van toeschouwers zichtbaar, terwijl de rechter helft van het schilderij is ingenomen door zittende en staande mannen en vrouwen, waarvan er een met de elleboog leunt tegen het hooge postament van een zuil, als tegenwicht tegen de figuur van Judith de compositie afsluitend. De ruimte tusschen deze groep en Judith toont niets dan het nachtelijk duister, waarin een reeks flambouwen van het midden van den bovenkant af naar het gezichtspunt toe, dat in de diepte, ter hoogte van Judith's voeten is gelegen. Haar figuur, zoowel als de heele groep toeschouwers is door het schijnsel phantastisch verlicht. Overal doemen vormen uit het duister op, waar zij door het schijnsel der laaiende vlammen worden getroffen. Zoozeer weet Bloemaert zich hier, waar het onderwerp het vraagt, te verheffen boven den eisch van zijn tijd, die strikt afgeronde teekening der vormen voorschrijft, dat het licht het eenig leidend beginsel is van wat er zichtbaar wordt, terwijl het de feitelijke belijning der vormen eigenlijk geheelenal negeert. Zoo heeft eerst Rembrandt veertig jaar later het licht weder weten te dramatiseeren. Gherardo delle notte verzinkt er bij in het niet. Slechts het bonte coloriet verraadt het gemis aan inzicht voor de tempering der kleuren door het niet diffuse kunstlicht. De compositie is hier te lande geheel nieuw. Zij herinnert echter sterk aan Italiaansche composities der late Renaissance van meesters als

Pl. LXVIIIb.

[1]) Vroeger Coll. Hoshek te Praag. (No. 8). Thans uit den Weenschen Kunsthandel verworven door het Kunsthist. Museum aldaar.

Poppi, Poccetti, Zuccari.[1]) De figuur van Judith echter is geheel op Goltzius' boven (pag. 216) beschreven vrouwenfiguren geinspireerd.

Voor de wijze, waarop deze meesters zich hun aesthetische problemen stelden, is het zeer leerzaam het Weensche schilderij te vergelijken met de geheel andere versie van hetzelfde onderwerp te Frankfort a.M. uit denzelfden tijd dateerend.[2]) De groep der toeschouwers[3]), die hier op grooteren afstand geplaatst is, bevindt zich beneden de diagonaal, die van links boven naar rechts beneden loopt, en wordt hier niet in tegenlicht, doch links van voren fel beschenen. De hoofdfiguur is echter rechts geheel op den achtergrond geschoven, waar zij uit de poort van een Florentijnsch paleis is getreden. In haar houding is zij het spiegelbeeld van de Weensche Judith. De algeheele omwerking, zoowel van het tooneel als van de verlichting, doet duidelijk uitkomen, waar het den schilder om te doen is geweest. Na zijn terugkeer te Utrecht in 1594 toont echter Bloemaert nog niet onmiddellijk den stijl van Bassano te kennen. De Gheyns gravure van 1595 naar een teekening van Bloemaert, in liggend ovaal, voorstellend,, het wonder der vermenigvuldiging der brooden," (Pass. 203.) toont wel een toenemend manierisme van gebaren en hoofdhoudingen, maar geen spoor van den stijl van Bassano. Het is trouwens de vraag of Bloemaert zich ooit geheelenal daar aan gewonnen heeft gegeven, want op de teekeningen en schilderijen, welke dien invloed wel vertoonen, blijven gemeenlijk ook elementen van den stijl van Spranger voorkomen. Gedateerd is alleen de groote gravure door Saenredem met een ,,Verkondiging aan de Herders," van 1599[4]) dat sterk aan Wtewaels zooveel vroegere schilderij te Utrecht (Sch. 24) herinnert.[5]) Slechts één schilderij n.l. dat uit de coll. mevrouw Derkinderen-Besier toont dezen invloed bij een onderwerp, ,,Satan onkruid zaaiende onder de tarwe," dat voorzoover bekend, niet òòk door Wtewael is behandeld en dat ofschoon niet gesigneerd, door het landschap en de kleine figuur van Satan op den achtergrond Bloemaerts auteurschap boven twijfel verheft. De beide teekeningen met slapende of ontwakende herders in den Kerstnacht, de eene te Brunswijk, de ander te Dresden toonen echter wel weer ontleening van motieven aan Wtewaels zooeven genoemde Kerstnacht. Wellicht zijn het studies voor ,,de Boodschap aan de Herders" in de Collectie Frey te Aken.[6]) Over de verloren ,,*Opwekking van Lazarus*" door Joan. Mullorus (sic) gegraveerd, welke zich bij Wtewaels schilderij te Lille aansluit, is hierboven (pag. 92) reeds uitvoerig gesproken. De eveneens hierboven (pag. 86) reeds genoemde teekening No. 5088 van het Louvre (,,Spranger."

[1]) H. Voss: Die Malerei der Spät Renaissance.

[2]) Uit de veiling Kolasinski. Berlijn 5 Juni 1917.

[3]) Zij herinneren sterk aan de hoofdfiguren op Hans van Achens ,,Die Befreiung der Hungaria" te Weenen. Repr. Tafel 48 pag. 126 van het opstel, van R. Peltzer: Hans von Achen, seine Schule und seine Zeit, in het Jahrb. d. Kunsthist. Samml. d. A. H. K. XXX.

[4]) Bartsch 24, waarvan weder een copie in tegenovergestelde richting. B III 215 Weigel Suppl. 129. Dutuit VI 285.

[5]) Dit is althans eerder aan te nemen dan dat Bloemaert hier J. Sadelers prent naar Bassano's Aanbidding der Herders in 1599 te Venetie gegraveerd, zou hebben nagevolgd. Zoo snel kan de distributie vanuit Venetie en zoo prompt de navolging te Utrecht nauwelijks geweest zijn. Sadelers Verkondiging aan de Herders zonder jaartal naar Bassano, vertoont niet de puntige schuur, die Bloemaert aan Wtewael ontleend moet hebben.

[6]) Het schilderij heeft de schrijver niet gezien. Volgens een notitie van Dr. C. Hofstede de Groot is het in den trant van Bassano.

,,Moïse frappant le rocher de sa baguette" schets voor *het gemerkte en* 1596 *gedateerde schilderij* uit de Coll. Glaser te Berlijn [1]) is echter nog vrij van Bassano-motieven. Het schilderij maakt een zeer decoratieven indruk, doordat het coloriet van het geheele tooneel en van alle figuren is onderdrukt, om die van éénе staande vrouwefiguur in het midden, die een groote pronkkan op haar schouder met beide hooggeheven handen vasthoudt, en gehuld is in een wijd wapperend lichtrood gewaad des te sterker te doen uitkomen. Zooveel lichter treedt deze eene figuur naar voren uit de donkere omgeving, dat men geneigd is te gelooven aan een opzettelijke bedoeling om de eenheid van coloriet te verbreken en deze figuur een bijna symbolische beteekenis te verleenen. Haar gewaad wappert op een naturalistisch gesproken ongemotiveerde manier, louter voor het decoratief effect; de houding van haar hoofd, als in gepeins verzonken, haar rustige stand releveeren haar op een wijze die doen denken aan een figuur van een soliste uit een opera of oratorium, die de stemming der situatie in een aria vertolkt: ,,Zelfs in de woestijn geeft de Heer der heerscharen water aan zijn volk Israël." De eigenlijke hoofdpersoon Moses bevindt zich geheel in het duister op den achtergrond en het gansche tooneel van het volk, dat druk gesticuleerend water schept, dient slechts als foelie voor de stemming, die de vrouw weergeeft. Het decoratief effect is hier zoo welbewust gezocht, dat het trekken gemeen heeft met de moderne affiche-kunst. Het historisch genre, zooals op Wtewaels ,,David en Abigaïl," is hier onderdrukt om evenals op de reeds besproken gravure met ,,de H. Familie" de stemming des te sterker te doen spreken.

Eenzelfde effect, ofschoon in veel bescheidener mate, zoodat het den tijdgenooten trouwens onbekende gevaar van het affiche-karakter vermeden wordt, wordt beoogd op ,,*het Wonder van de vermenigvuldiging der brooden,*" in de Coll. Lissa te Berlijn. [2]) Links van achter een donkere heuvel, met een knoestige boomtronk er op, die den voorgrond donkere schaduw geeft, stroomt het klare avondlicht over het vlakke land en verlicht een duinwand, die zich rechts naar den horizon verliest. Aan den voet van het duin in de verte van het derde plan, zit de menigte bij de spijziging. Op het tweede plan staat uiterst rechts een vrouw, wier hoofd met hoogblond haar boven de duinpan uitkomt tegen de bleeker geele avondlucht. Haar statige figiur, uitkomend in het volle licht, is gehuld in een licht rose gewaad, de eenige niet tot het gamma van het landschap behoorende kleurnoot in het schilderij. Zij staat afgewend, in stille overpeinzing, het tooneel, waarop het alledaagsche verheven wonder van den stillen avond en van het bovennatuurlijke, mystische wonder van de ,,vermenigvuldiging der brooden" zich afspelen, gade te slaan in een bevallige, zij het dan lichtelijk manieristische houding. Merkwaardig genoeg weet de schilder een zelfde stille bekoring te doen uitgaan van een zoo eenvoudig motief als de geitebok links onder den boomtronk, wiens silhouet door het laag strijkende licht schijnt te zullen worden opgelost. Maar in de aandachtige houding van de vrouw wordt de mystiek van den avondstond en die van de onverklaarbare gebeurtenis met haar diepen zin gelijkelijk opgevangen en gekluisterd. Wederom dus die zeer eigenaardige gave

[1]) Veiling Schonlank, Lepke, Berlijn 7 Nov. 1916.
[2]) Repr. in Kunstwanderer. Aug. 1925.

om stemmingen aan één figuur te binden en een wisselwerking in het leven te roepen, waardoor zij wederkeerig worden gesublimeerd. De vraag is gewettigd of men in Holland één van zijn groote meesters wel genoeg kent in deze merkwaardige kwaliteit. [1]) Bloemaert is een der vroegste Noord-Hederlandsche landschapschilders, die toont te weten, dat het landschap drager van bijzondere stemmingen kan wezen. Maar of hij met stemmingen alleen niet wilde volstaan, zoo sterk als hij ze overigens kon laten spreken — hij is telkens weer op zijn schreden teruggekeerd en heeft zich ook op lateren leeftijd, niet steeds even genietbaar, onledig gehouden met louter figurale onderwerpen, zich daarbij in den loop van zijn lange leven beurtelings aansluitend bij allerlei meesters. Op al deze paden zullen wij hem hier niet volgen. Uit zijn ongedurigheid blijkt wellicht ook hier weer, dat hij zich nooit geheel bevredigd voelde door een der vele en zeer uiteenloopende genres, die hij beoefende, dat sommige daarvan, die hij wellicht om de concurrentie beoefende, hem ook niet bijzonder lagen, maar dat hij zich ook nauwelijks genoeg bewust is geworden van de bijzondere aesthetische mogelijkheden, die er naar het gevoelen van het nageslacht gelegen waren in het doel, dat hij zich in de laatst beschreven schilderijen stelde.

Bloemaert is geen eigenlijk ,,poëtelijk schilder'' als Wtewael, maar een vertolker van gesymboliseerde stemmingen. Daarom doen zijn mythologische voorstellingen als zijn vroege ,,*Godenmaal*'' te Aschaffenburg, [2]) zijn ,,*Bruiloft van Psyche*'' in Hampton Court [3]) als poëtelijke onderwerpen formalistisch, koud en vervelend aan en kunnen de vergelijking met Wtewael niet doorstaan, ofschoon hij toch wat aangaat zijn vaardigheid in het zuiver figurale geenszins zijn mindere was.

Eigenlijke ,,academische'' neigingen, in den zin der Renaissance, gestadige studie der aan zichzelf gestelde aesthetische vraagstukken, ter vereenvoudiging of ter verrijking daarvan, in elk geval ter verdieping van wat den meesters der Renaissance belang inboezemde en bezielde, hebben Bloemaert niet lang geboeid. Daarentegen was hij, veel meer dan Wtewael, een paedagoog, blijkens het groot getal zijner leerlingen en het in de inleiding reeds genoemde teekenboek.

Romanist is hij tot op het laatst gebleven, in zoover zelfs zijn late schilderijen met overwegend figurale voorstellingen als zijn ,,*Preek van Johannes den Dooper*'' te Schleissheim [4]) een bijna starre systematische indeeling kunnen vertoonen en zelfs zijn landschappen bijna steeds figurale of andere decoratieve motieven blijven behouden.

In vele zijner latere schilderijen gaat hij echter op nog gansch andere wijze

[1]) Men vergelijke slechts Bloemaerts zangerig-poëtische opvatting met de veeleer heroïsche van Wtewael op T. 55, waar Mozes zelf de hoofdpersoon is — en verder met die van Cornelis van Haarlem op zijn schilderij 51 van de Veiling Ulrike von Levetzow, Berlijn 20 Nov. 1900, een alleszins merkwaardige compositie met tallooze figuren o.a. van naakte vrouwen, die op den voorgrond waterscheppen; eer plaisant dan iets anders.

[2]) Gepubliceerd door E. Bassermann Jordan als ,,Spranger'' in ,,Uveröffentliche Gemälde Alter Meister aus dem Besitze des Bayerischen Staates I. 17.

[3]) E. Diez: Barth. Spranger, t.a.p. Abb. 28.

[4]) Gepubliceerd door Bassermann-Jordan t.a.p. III 33.
Merkwaardig is de overeenstemming in het compositie-schema van dit schilderij met dat van de tenonrechte aan Bloemaert toegeschreven teekening in het Louvre (No. 22477) welke van Fed. Zucchari's hand is, zooals blijkt uit de vergelijking met diens teekening op Plaat 24 der ,,Disegni originali d'eccellenti pittori. St. Molinari incisore. 1774.

dan Cornelis en Wtewael mede met zijn tijd. Terwijl toch Cornelis' figuren tot op het laatst zekere vitaliteit blijven behouden en die van Wtewael hunne alerte bewegingen, beginnen die van Bloemaert zich hoe langer hoe statiger te bewegen met afgemeten pas en gebaar, [1]) Begint dit reeds aan den dag te treden op zijn groote ,,*Kerstnacht*'' van 1612 in het Louvre en wordt het opvallend op vele teekeningen, gravures en schilderijen (als de St. Willebrordus in het kunsthistorisch Instituut te Utrecht [2]) waar enkele figuren op representatieve wijze worden weergegeven, het gaat in zijn ,,*Bruiloft van Peleus en Thetis*'' van 1638 in het Mauritshuis over in een episch-elegischen stijl. Hoe geheel anders dan op Wtewaels laatste schilderijen met dit onderwerp hoort men hier de in aantal zeer beperkte goden met elkaar spreken, niet in feestgewoel door elkaar, maar beurtelings, in dialogen, als op Vondels breede alexandrijnen. Alleen bij Bloemaert voelt men, dat een andere tijd op komst is, die waarin het Paleis op den Dam gebouwd zal worden!

Van Wtewaels Utrechtsche tijdgenooten kan alleen Paulus Moreelse (1571—1639) niet onvermeld blijven. In het verband van het hier besproken Romanisme en Manierisme kan zijne vermelding echter even kort blijven als die in het Schilderboek van Van Mander, die hem als leerling van Michiel Miereveldt roemt als een goed meester in het ,,conterfeyten nae 't leven,'' hem het scherpe oordeel, dat hij over zijn leermeester in het kader van zijn tijd wel vellen moest, sparende. Zijn portretkunst, het gebied waarop hij zijn roem heeft geoogst, blijft hier dan ook onbesproken. Moreelse's phantasie was echter gewoonlijk ook aan het model gebonden. Zijn vele looze herderinnetjes, aardig en fleurig geschilderd, toonen doorgaans hetzelfde bekende meisjeskopje. Slechts een enkele maal waagde hij zich aan de vrije verbeelding. Een voorbeeld daarvan is zijn groote teekening met ,,Diana en Callisto'' [3]), gegraveerd door J. Saenredam en door J. de Brij.

De stijl dezer figuren is zeker zeer veel beter dan die van Miereveldts ,,Oordeel van Paris'', [4]) maar heeft niets oorspronkelijks; overal wordt men aan Wtewael en Bloemaert herinnerd, behalve in den teekenstijl, die geheel onlineair, zuiver schilderachtig van karakter is. Zijn ,,Venusgrot'' of ,,Liebesgarten'' in de Hermitage te St. Petersburg (No. 211. Repr. Hanfstaengel) van 1602 is echter een houterige compositie met vele kaarsrecht staande naakte vrouwen en mannen in den trant van Miereveldts ,,Oordeel van Paris.''

Hier moge dan ook tenslotte volgen het welbekende oordeel, dat van Mander heeft geveld over de schildersloopbaan van Miereveldt [5]), een oordeel, dat in zijn betrekkelijke waarheid met alle voorbehoud moet worden aanvaard, omdat het nu eenmaal was ingegeven door het gezichtspunt, dat de Nederlandsche

---

[1]) In zijn Amaryllis en Myrtillus te Berlijn (repr. pag. 110 Paul Seidel: Gemälde Alter Meister im Besitze S. M. des Deutschen Kaisers) wordt deze eigenschap reeds duidelijk, ofschoon toch minder stijf en afgemeten dan in Gerard Houthorsts Meleager en Atalante (repr. pag. 113 ibidem). Daar tusschen in staat Dirk van de Lisse's Amaryllis als blindekoe (repr. pag. 111 ibidem).

[2]) Bruikleen Museum Boymans.

[3]) Veiling Fred. Muller 19 Jan. 1904 met reproductie. De gravure van de Bry is afgebeeld in de Jahrb. d. A H. K. XXXV pag. 117. Abb. 17. J. Saenredam Sc. B. 115.

[4]) Zie hierboven pag. 117.

[5]) Carel van Mander: Nederl. Schilders Fol. 281.

kunst vergeleek met die van Italië en door de brandende belangstelling der periode voor compositioneele vraagstukken.

„Dan dit ghebreck oft ongeval is in onse Nederlanden (bysonder in desen „tegenwoordigen tijt) datter weinigh werck valt te doen van ordinantien, om „de jeught oft den Schilders oorsaeck te gheven door sulcke oeffeninghen, in „den Historien, beelden en naeckten uytnemende te worden: want dat hun voor „comt te doen, zijn meestal Conterfeytselen nae 't leven; soo dat den meesten „deel door het aensoeten des ghewins, oft om hun mede 't onderhouden, desen „sijd-wegh der Consten (te weten het conterfeyten nae 't leven) veel al inslaen, „en henen reysen, sonder tijt oft lust te hebben, den History en beelde-wegh, „ter hooghster volcomenheyt leydende, te soecken, oft nae te spooren; waerdoor „menigen fraeyen edelen geest, gelijck vruchteloos, en uytgeblust, tot een jammer „der consten, moet blijven."

* * *

Het samenvattend oordeel over het Romanisme, in het bijzonder van het Noord Nederlandsche, dat in deze verhandeling tevens het samenvattend oordeel over Wtewaels werk moet zijn, hangt ten nauwste samen met de wijze, waarop men deze geheele strooming in de kunst der zestiende eeuw beschouwt. Vat men haar op als eene overstrooming tengevolge van dijkbreuk, dan kan het onderzoek slechts de vraag betreffen, hoe de bewoners van het overstroomde gebied zich tijdens de ramp hebben gedragen en wie er nog iets van have, goed en leven hebben gered, m.a.w. wat er onder den vreemden invloed nog is terecht gekomen van het aangeboren talent. De beantwoording van die vraag blijft noodzakelijk, ook al aanvaardt men het standpunt niet, dat de vraag heeft opgeworpen. Wanneer men daarentegen de strooming liever vergelijkt bij een kunstmatigen nieuwen waterweg, gegraven om in een behoefte aan nieuwe verkeerswegen te voorzien, dan luidt de vraag veeleer, of de nieuwe verbinding voldoet aan de eischen, en welk nut zij heeft gesticht, m.a.w. hoe het program heeft geluid, welk doel het Romanisme zich heeft gesteld, wat het daarvan heeft verwezenlijkt en met welke offers dat gepaard is gegaan. Waar dit het thema van deze verhandeling is geweest, is al van den aanvang af gebleken, dat de zestiende eeuw zich eerst langzamerhand duidelijk bewust werd van zulk een doel en dat een werkelijk program eerst aan het einde der beweging is opgesteld door Carel van Mander.

Dit beteekent echter geenszins, dat de beweging aanvankelijk slechts als een overstrooming is te beschouwen. Zoo moet wellicht de Italiaansche invloed in de noordelijke miniatuurkunst der Middeleeuwen beschouwd worden, tot in den tijd van Pol de Limbourg toe, een invloed waarbij geen besliste overtuiging omtrent de superioriteit van de gevende richting is aan te toonen, doch deze zich als een traditie over heel Europa had verspreid.

Met het Romanisme der zestiende eeuw is het anders gesteld. Het wendt zich als een school, die reeds een eigen gevestigde traditie bezat, bewust van die

traditie af, om andere idealen te aanvaarden. En al mogen deze romanistische schilders zich van de draagkracht dier idealen aanvankelijk slechts vaag bewust geweest zijn, is het toch duidelijk, dat de besten hunner zich maar al te wel bewust waren van een onderscheid, wellicht reeds van een tegenstelling der Nederlandsche en Italiaansche school, en dat zij hoopten, zich datgene, wat zij in die andere school bewonderden, eigen te kunnen maken. Wellicht merken eerst wij nu op, dat zij desondanks hun aangeboren talenten niet geheel verloochenden. Naar gelang zij de beteekenis dier tegenstelling minder doorgrondden en naar gelang de kennismaking met de Italiaansche en klassieke kunst minder volledig, meestal toevallig en eenzijdig was, kon die hoop niet in vervulling gaan. Toch kon het niet uitblijven, dat men zich op den duur kategorisch zou afvragen, wat men eigenlijk hoopte te bereiken met de studie der Italiaansche kunst en al is het geheel bevredigend antwoord nooit gegeven, mag het voor ons een geluk heeten, dat het Romanisme niet is afgelost door de nationale beweging der zeventiende eeuw, voordat Van Mander in zijn Leergedicht althans gepoogd had zich rekenschap te geven van zijn streven.

Met dat al is het Romanisme toch slechts een symptomatisch verschijnsel gebleven. Het denken, de bewustwording is, voor zoover dat nog is na te gaan en men op grond van het wisselvallig verloop der ontwikkeling meent te mogen aannemen, veel langzamer geweest dan de daad. Het Romanisme kon aldus eerst laat rijp worden; te laat inderdaad, want toen van Mander schreef, was Caravaggio's kunst reeds tot bloei gekomen en had de Toscaansche stijl reeds het onderspit gedolven tegenover de meer picturale richtingen in de Italiaansche schilderkunst. Het gunstige getij was inmiddels verloopen. Met een periode, die tot het verleden behoorde, was toen, anders dan in Orley's tijd, geen levend contact meer te verkrijgen; een kunsthistorische belangstelling als van Mander toonde, kon aan een verdere ontwikkeling van het Romanisme geen élan geven.

Beoordeeld naar het meestal slechts half begrepen doel: een klassieke leerschool voor Nederlandsche visie, toont het Romanisme een onbevredigend beeld. Op eigen terrein heeft Italië verschillende oplossingen gevonden voor het streven des tijds naar de versmelting van het klassiek vormgevoel en de picturale visie — en het is niet zonder een tragische noot, dat de Utrechtsche school eindigt met Caravaggio's oplossing te aanvaarden! Aldus heeft zich de achterstand van de verwezenlijking van het Romanistische program gewroken. Dat is echter voor het aspect der historie niet gebeurd zonder dat onrecht gedaan werd aan hetgeen de Utrechtsche en Haarlemsche meesters der „beweging van 1590" hadden bereikt. De Utrechtsche Caravaggisten bleven zich naar Italië orienteeren, toen het geen „raison" meer had en begrepen niet, dat zij aldus in een slop geraakten. Zelfs Rembrandt onderging, geheel onnoodig, den invloed van Caravaggio, voor wien hij wellicht partij moest kiezen; wist er zich dan echter boven te verheffen, door het Italiaansche uit zijn vormen te verbannen en het picturaal karakter oneindig te verdiepen.

Honthorst, van den Bijlert c.s. worden tot hun straf een tijdlang uit het vrije licht verbannen en moeten Caravaggio's kelderatmospheer met kaarsen opluisteren. Terwijl zij deze lichteffecten bestudeeren, vergeten zij echter te leeren uit de

vrije hand te ontwerpen en binden zich meer en meer aan het model en de bloote navolging der natuur. Wanneer men echter het treffend lichteffect op de figuren van Wtewaels cartons voor het Goudsche kerkraam beschouwt — figuren, die zeker vrij ontworpen zijn en een lichteffect vertoonen, dat in het doorzicht van het gebrandschilderde glas lang niet geheel tot zijn recht komt — dan beseft men eenerzijds, dat het Utrechtsch Caravaggisme een achteruitgang beteekent, anderzijds, dat in deze cartons een ontwikkeling bereikt is, die juist omdat de picturale kwaliteiten op het glas niet meer tot haar recht konden komen, toont dat ook Wtewael niet meer aan de vroeger nog zuiver lineaire eischen van de glasschilderkunst beantwoordt. In de weinige jaren, die op de vervaardiging van deze cartons volgen, ontwikkelt zich de picturale richting der schilderkunst zoo snel, dat de glasschilderkunst weldra in het geheel niet meer schijnt te voldoen. [1])

Van de teeken- en schilderkunst der meesters van de „beweging van 1590" mag derhalve gelden wat Jacobsen [2]) zegt omtrent de dichtkunst van dezen tijd: „de artistieke ontwikkeling van Holland ging snel en sleepte de jonge menschen „mee. Wat het vorig geslacht jaren van taaien arbeid gekost had, veroverden „zij in een oogenblik." Inderdaad! wat deze jonge meesters als met tooverslag blijken te kunnen, is zeer verrassend en ware de snelle wending der geschiedenis kort na 1600 nog wat uitgebleven, voorzeker zouden er in den trant der Goudsche cartons nog groote dingen kunnen zijn tot stand gekomen. De nieuwe stroomingen in Italië en Nederland hebben het Romanisme in zijn bloei afgesneden.

Wat Wtewael betreft, is het te betreuren, dat hij met zulk een uitnemend talent voor teekenen, gepaard aan zulk een oog voor het schilderachtig effect en voor de werking van het licht, Italië bezocht op zulk een ongunstig tijdstip, toen de contrareformatie haar hoogtij vierde en Rome gesloten was voor onbevooroordeelde bewondering van de groote werken der Renaissance. Zijn verblijf was van te korten duur, zijn gebied van studie te beperkt. Zoo jong als hij was, was hij overgeleverd aan den invloed van het eerste het beste talent van beteekenis, dat hij bij toeval in Padua ontmoette. Had Wtewael in Italië de kansen gehad, die Rubens er korten tijd daarna genoot, waarschijnlijk zou de geest der Renaissance dieper in hem zijn bezonken — en daar zijn aard niet meebracht om in de navolging van anderen te blijven steken, zou hij, geprikkeld door de openbaring van grooter kunst dan welke de Bassani konden bieden, zijn geest breeder hebben kunnen ontplooien. Het laat zich denken, dat hij een ander gebied dan dat der speelsche mythologie zou hebben gevonden, waarop, zooals hij telkens blijk geeft te bedoelen en eigenlijk wel te kunnen, hij grootere gegedachten had kunnen uitdrukken.

Onnutte wenschen! maar hun potentieele mogelijkheid rechtvaardigen het Romanisme. Zooals het echter gegaan is, kon het niet anders of de kennismaking met de Italiaansche kunst moest voor Wtewaels ongeschoold inzicht hoogst verwarrend zijn. Het heterogeen karakter dier kunst slechts aanvoelend, doch

---

[1]) Het laatste raam te Gouda dateert van 1603.
[2]) R. Jacobsen. Carel van Mander als dichter en prozaschrijver pag. 257.

zonder inzicht in het reeds bereikte peil der ontwikkeling van den stijl der Renaissance, maakte hij er kennis met eenzijdig bepaalde meesters uit de slotphase der groote stijlperiode, zonder rijp te zijn voor den graad der ontwikkeling, die zij hadden bereikt. De onmiddellijke invloed dier meesters kon dan ook slechts van voorloopigen en voorbijgaanden aard zijn, en om zich vrij te kunnen bewegen op dat niveau moesten de ontwikkelingsphazen, die daartoe hadden geleid in snel tempo recapituleerend worden doorgemaakt.

Maar Wtewaels inzicht in toekomstige mogelijkheden was niettemin verruimd door het voorloopig resultaat van zijn verblijf in Italië. Heeft van alle Romanisten in Noord-Nederland Carel van Mander zich het breedste overzicht over de Italiaansche kunstwereld verschaft en was hij wellicht de eenige, die van theoretiseerende Italianen als Vasari en Lomazzo een bepaalde theoretische kennis had overgenomen, Wtewael was degeen, die, waarschijnlijk buiten alle theoretische kennis om, alleen door intuitie en scherper dan alle anderen, zich interesseerde voor wat de Renaissance had bewogen. Heeft Goltzius wellicht het sterkst van allen de spanning en pijnlijkheid der tegenstelling gevoeld tusschen zijn eigen aanleg en de klassieke schoonheid, die hij niet kon nalaten te bewonderen — het is dan bij het bewustzijn van die spanning gebleven; het zichtbaar resultaat bestaat alleen in zijn meesterlijk zuivere teekeningen naar klassieke sculptuur — van een geestelijke verdieping door de Renaissance is echter bij hem weinig te bespeuren.

Wtewael daarentegen is weldra geheel vervuld van de vraag, hoe hij al schilderende zijn figuren moet boetseeren, hoe deze onderling verkeeren en op het tooneel, dat de schilderkunst voor hen schept, behooren op te treden; hoe dat tooneel, die ruimte concreet en welbesloten is te formeeren en uit te beelden. Hoe wordt dit alles dan ook geheel anders dan bij de primitieven, die slechts in staat waren achter elkaar gelegen ondiepe zones te bevolken met figuren, die alleen met hun zonegenooten van gelijke afmeting stijfjes verkeeren, en die op 't moment, waarop hun strook wordt opgebouwd, nog niets weten van de daarna te ontwerpen bewoners der verder gelegen strooken! Een eenvloedig verband naar de diepte brengen zij niet tot stand.

Na zijn eerste schilderij: „de Zondvloed" doet Wtewael dit nimmer meer, behalve t.o.v. ééne bijzonderheid: den inval van het licht en de afwisselende zones van groote slagschaduwen. Wat bij zijn dispositie over het licht dan ook als systeem opvalt, dat moet bij de Oud-Hollandsche dispositie der figuren evenzeer als systeem, als niet beheerschte vrijheid worden gevoeld. Bloemaert heeft steunend op Wtewael en misschien ook op graphische reproducties van het werk van Italianen als F. Zuccari en vooral Fr. Poppi, met wien hij omstreeks 1593 merkwaardige overeenkomst vertoont, slechts korten tijd deze vrije beheersching van het tooneel weten te handhaven. Stelden zijn beide reeds besproken[1]) composities met „Judith het hoofd van Holofernes toonend" deze vrijheid nog in het licht, zij het dan ook, dat het plastisch karakter der figuren reeds aanmerkelijk door de schilderachtige lichteffecten is aangetast, zijn

---

[1]) pag. 232 en 233.

uit Mullers gravure bekende ,,Lazarus" met de vele zijdelingsche gebaren, vertoonde reeds een vrijwel ondoordringbare haag van figuren op vrij ondiepe grondstrook. Doch Bloemaert heeft ook nimmer een consequente ontwikkeling in dit opzicht doorgemaakt. Evenmin als Cornelis van Haarlem! Zoolang de ,,academie" bestond en hij onder onmiddellijken invloed van Van Mander was, heeft Cornelis zich ernstig op deze studie toegelegd, als de compositie van zijn ,,Kindermoord" te Haarlem en zijn ,,Zondvloed" te Brunswijk toonden. Daarna treedt echter een snel verval in, waarvan Cornelis zich slechts langzaam en nooit geheel herstelt. Wel vergoedt bij dit door een warmer coloriet, maar hierin, als ook in de peinture blijft hij tenslotte toch achter bij zijn jongeren stadgenoot Frans Hals. Goltzius bepaalde zich, vooral als schilder, het liefst tot composities met slechts enkele figuren, waarbij het omgevend tooneel slechts van ondergeschikt belang is.

Wtewael daarentegen blijft zijn tooneel tot op het laatst ontwikkelen. Natuurlijk is dit niet zóó op te vatten, alsof dit zuiver in den trant der Renaissance geschiedde. Nimmer zou men hier te lande een strenge, perspectivische dispositie van een plein met een centraal rond gebouw, of met kubieke paleisblokken ter weerszijden behoeven te verwachten. Het motief der Renaissance wordt hier onmiddelijk geheel anders opgevat en behandeld; het wordt minder monumentaal, maar des te levendiger en behoedt angstvallig den schijn van toevalligheid — maar niet minder groot is daarom het door de Renaissance gewekte verlangen zich te bevrijden van de primitieve Hollandsche stijfheid. Wat het beteekent als dit verlangen ontbreekt, kan de vergelijking van Cornelis en Wtewael met een niet onbekwaam graveur als hun tijdgenoot Nic. de Bruyn leeren. Zoo uitnemend van kwaliteit als zijn groote landschappen zijn, blijkt hij in zijn figurale voorstellingen niet te hebben meegeleefd met de zestiende eeuw. Waar zijn figuren niet den stijl van Lucas nabootsen, staan zij nog immer op het peil van Bouts.

Deze levendigheid, waarin de zeventiende eeuw zich gaarne vermeit en die zoozeer verwant is aan minder op evenwichtige compositie dan wel op sprekende illustratie gerichte neigingen, slaat hier te lande, veel lichter dan in Italië, over in rumoer en roezemoezige drukte. Dit is echter bij geen der Romanisten ooit het geval en zelfs op drinkgelagen als Wtewaels ,,Godenmaaltijd" te Schleissheim (Sch. 22) waar uitgelaten vroolijkheid heerscht, is deze gebonden aan een volkomen ordelijke, zelfs innerlijk rythmische dispositie, Met deze gebondenheid aan een compositioneel beginsel hield het Romanisme de belofte in voor een meer rechtgeaard Barok, dan Steen, Ostade en Brouwer ten slotte gegeven hebben.

Hoezeer Wtewael zich bewust was van deze compositioneele gebondenheid, bewijzen overigens die enkele composities, waarin geen sprake is van dispositie van vele figuren of groepen, maar waar de compositie op haar grondbeginsel is teruggevoerd. Het tooneel" van zijn St. Sebastiaan (Sch. 7) bleek reeds een om een ideële as weldoordacht geconcipieerde ruimte te zijn. De weinige bijfiguren verbonden er zich t.o.v. de centraal geplaatste hoofdfiguur op zulk een — schijnbaar ongezochte, doch inderdaad zoo verfijnd gezochte — wijze, dat men onwillekeurig deze ruimte langs de meetkundige diagonalen doordenken moet. En deze hoofdfiguur, staande in een voor eigen martelaarschap onver-

schilligen stand, is nochtans plastisch zoo veelzijdig mogelijk uitgebeeld. Inderdaad mag het een feit van beteekenis heeten in de geschiedenis van het Romanisme, dat langs voornamelijk intuitieven weg hier te lande het beginsel der Renaissance zoo zuiver en bondig tot uitdrukking is gekomen en in uitvoering toch zoo Nederlandsch is gebleven.

Moge het gegeven van Italiaanschen oorsprong zijn en aldus zijn concreet formeele opvatting met zich meebrengen, Wtewael heeft zijn interpretatie weten te behoeden voor een hier te lande zoo licht al te populaire opvatting en het toch met zulk een voelbaar meeleven doortrokken, als men in Italië vergeefs zal zoeken.

Moge deze oplossing van een Romanistisch onderwerp dan een gansche eeuw later zijn gekomen dan Leonardo haar reeds had gegeven, de verdienste ervan is dan ook in zooverre een andere, als zij niet een ontplooiïng is van aangeboren gave, waar op de zwakke kant van eigen talent is veroverd. Heel wat grooter inspanning moest het ook kosten om in een land, dat arm was aan sculptuur, figuren plastisch te willen zien, dan in een land waar men met tallooze beeldhouwwerken omringd was. Ongetwijfeld had Wtewael in dezen zijn voorgangers in de noordelijke provincien, met name Heemskerck, maar hoeveel primitiever was nog diens opvatting, hoe geïsoleerd bewegen zich nog naast elkander diens vleesch geworden beeldhouwwerken en hoe onbeweeglijk staan zij aan den grond genageld. Ook bij Heemskerck is wel de neiging te bespeuren, om zijn figuren dramatisch ten tooneele te voeren, vooral in zijn „Ecce homo"-voorstellingen, waar het tooneel als zoodanig bij het onderwerp hoort, maar gewoonlijk is het nog slechts onvolkomen omschreven en dikwijls geen afgerond en in zichzelf compleet tooneel, doch slechts een willekeurige coupure uit een verondersteld grooter geheel.

In hoever Wtewaels mythologische tooneelen van eigen vinding zijn, is moeilijk te zeggen. Het boschlandschap met twee doorzichten naar wazig verschiet treft men ook aan bij Paul Brill. [1]) en reeds eerder bij Schiavone [2]), die op zijn beurt weer geïnspireerd was door den Nederlander Civetta. Of Wtewael het werk dezer meesters heeft gekend, is echter niet meer na te gaan. De intimiteit der donkere boschvijvertjes, ingesloten door rotscoulissen, overbrugd door hooge rustieke boogbrugjes of passeerbaar over drijvende vlonders, de schaduwrijke vochtige atmospheer der schuilhoeken, waarin de nymphen huizen, het kleurig groene bladerdak — het is allemaal niet geheel nieuw, de elementen ervan vindt men bij tijdgenooten terug — maar de romantisch poëtische stemming is zeker aldus van Wtewael afkomstig.

Grootsch zijn deze landschapjes zeker nimmer; men behoeft slechts aan Doré's huiveringwekkende woudspelonken te denken, of aan Titiaans teekeningen om te voelen, hoe speelsch van opvatting deze tooneeltjes zijn. Groote dramatiek der natuur zou echter ook slecht te vereenigen zijn met deze speelsche onderwerpen. Trouwens is het wel duidelijk, dat dit genre van kunst nooit eigenlijken ernst bedoelt te geven, doch steeds „spel" beoogt, in denzelfden zin, waarin

---

[1]) Anton Mayer. Das Leben und die Werke der Brüder. Matthaeus und Paul Brill.
[2]) L. Fröhlig-Bum: Andrea Meldolla gen. Schiavone Jahrb. d. K. H. S. Wien. XXXI fig. 65.

omgekeerd het spel tot een kunst kan worden opgevoerd. Geldt dit in het bijzonder van mythologische onderwerpen — het geldt in wijderen zin niet alleen voor Wtewaels kunst — maar voor die van deze heele periode, in Italië zoowel als hier in het Noorden: Zij legt zich toe op een welomschreven tooneel, omdat er op gespeeld wordt; het werkelijke drama, de eigenlijke tragedie of comedie op het doek zijn grepen uit het leven en verdragen geen tooneel (al laten zij zich in werkelijkheid als spel ten tooneele voeren.) Als Bruegel echter groote menschen ten tooneele voert, die in het werkelijke leven spelen als kinderen, dan ligt in dezen kijk op het menschdom zoowel het huiveringwekkende, als het sceptisch sarcastische van zijn kunst.

Bij Bruegel staat dus het illustratieve karakter in dienst van hetgeen hij te prediken of te zeggen heeft. Daarom staat het kunnen als zoodanig, het virtuoze — toch zeker geen onbelangrijke factor in de kunst; al is het voor velen uit den booze — bij hem op den achtergrond, ook al kòn hij inderdaad zeer veel. Wellicht had daarom reeds alleen het Romanisme aan Bruegel weinig aantrekkelijks te bieden. Doch niet alleen omdat aldus het karakter van het Romanisme door de tegenstelling wordt gereleveerd, maar ook omdat de aard van zijn kunst toont, dat de leuze ,,l'art pour Dieu'' niet het eenige alternatief is van de leuze ,,l'art pour l'art'', doch men ook nog zou kunnen spreken van ,,l'art pour le Diable'' wordt hier Bruegels naam nogmaals genoemd.

De principieele tegenstelling, die de kampen verdeeld houdt, betreft veeleer de vraag of de kunst bovenal iets te zeggen moet hebben, of in de eerste plaats iets moet kunnen uitbeelden met kennis en vaardigheid. De kunstenaars van het Romanisme bevinden zich in het laatste kamp.

Het gaat er bij een karakterschets van het Romanisme niet om, de daar gehuldigde tendens van de ,,*Kunst als spel van kunnen*'' te verdedigen als de eenig juiste — het is zelfs mogelijk de meening voor te staan, dat deze beide richtingen gelijk bestaansrecht hebben en noodig zijn om elkaar te behoeden voor de gevaren van formalisme en vormeloosheid — maar wel kan het noodig zijn het Romanisme te verdedigen tegen die eenzijdige kunstopvatting, die alleen wil hooren van werkelijkheid en waarheidsbetrachting in de behandeling van het onderwerp. Vooral in een tijd, waarin de kunst zich afslooft om al maar dieper, onnoemelijker waarheden te prediken en uit te zeggen, is er reden om de vraag te stellen: ,,Wat is waarheid?'' *Tegenover de tendentie van het amorphe, welke gelegen is in de kunst der gevoelswaarheid, behoudt het Romanisme zijn recht, omdat het den eisch van het kunnen hooghoudt en normen van formeele schoonheid niet poneert, maar zoekt.*

In dit opzicht is Wtewaels kunst merkwaardig genoeg, omdat zij uiteenvalt in deze twee tendenties: zijn heidensch-mythologische onderwerpen, die niet pretendeeren iets te zeggen te hebben, maar alleen een zekere dichterlijke schoonheid willen dienen — en zijn bijbelsch-religieuze onderwerpen, waarin het onderwerp hoe langer hoe meer hoofdzaak wordt, de dienst van het schoone om zichzelfswil daarentegen op den achtergrond treedt. Overziet men een reeks van zijn schilderijen, die alle ,,de aanbidding der herders'' tot onderwerp hebben, als die uit de collectie van Heek van omstreeks 1590 (Sch. 37*a*) die uit het Museum te Weenen van 1607 (Sch. 9), die uit de verzameling Schönborn van 1618 (Sch. 11)

en die uit het Padro van 1625 (Sch. 15) dan is opmerkelijk hoe de uitdrukking van het gevoel (zoo duidelijk ook in zijn „Christus de kinderen zegenend" te St. Petersburg), de overhand krijgt over het aanvankelijk artificiele, dat ingewikkelde houdingen en bovennatuurlijk-kunstmatige belichting zocht. Op het schilderij te Pommersfelden breekt het echte gevoel door de gesimuleerde ongevoeligheid door. Zoo blijkt in dit geval de ouderdom van meer gevoel bezield te zijn dan de jeugd, waarin een zuiver virtuose „Zondvloed" werd geschilderd. Tevens blijkt echter de formeele schoonheid in deze reeks steeds achteruitgaande: op het schilderij uit het Padro en op dat der collectie Diplock (Sch. 47) verschijnen smakelooze bijzonderheden, die voorheen steeds vermeden waren en die vooral bij de mythologische onderwerpen nooit te vreezen zijn. Deze laatste zijn dan ook het gebied van zijn eigenlijke studie en het is te betreuren, dat nog slechts zulk een klein gedeelte van zijn schilderijen van dit genre is bekend geworden. Hier was een gestadige ontwikkeling van het formeele karakter te constateeren, althans wat de scènerie en de régie, de schikking in het kader, betreft. Het plastisch karakter der figuren daarentegen ging zijn oplossing in het lichteffekt tegemoet, toen Wtewael de penseelen moest neerleggen. De tijd waarin het licht de overheerschende factor zou worden en de willekeur der compositie niet of noode meer zou dulden, heeft Wtewael niet meer meegemaakt.

Het lichteffect en het coloriet kunnen zuiver aesthetisch om hun zelfswil genoten worden, als bijv. in het werk van Vermeer. Maar het componeeren met licht en schaduw en met kleuren is een aangelegenheid, waarbij de kunstenaar zich allicht anders tot de werkelijkheid verhoudt dan bij de figurale compositie. Het componeeren met kleurvlakken in den vroegen Italiaanschen trant laat nog een betrekkelijk groote mate van willekeur aan den kunstenaar toe. Het Nederlandsche realistische coloriet echter al in veel mindere mate. Het lichteffect eindelijk is een nog veel weerbarstiger, eigenzinniger element in de compositie dan het realistisch coloriet. Daarmee te componeeren, als Bloemaert, Caravaggio, Rembrandt, vereischt een ongemeen talent van schikking, dat, om het eens zoo uit te drukken, grootendeels negatief van aard is, daar bij het aanbrengen van lichtvangende en schaduwwerpende details tot elken prijs de indruk vermeden moet worden, alsof zij voor dat doel fungeeren. [1])

Het zoeken van het inhoudrijke lichteffect dringt dus den kunstenaar alras in de receptieve houding ten opzichte van de werkelijkheid. Van compositiefactor wordt dan het licht (in de plaats van den kunstenaar) de componeerende factor en hetzelfde compositioneel effect, dat de schilder zich kiest, valt ook binnen het bereik van het photographisch apparaat. Immers de niet te onderschatten waarde van de „artistieke photo" berust op de juiste instelling op de smaakvol gekozen coupure der werkelijkheid.

Aldus treedt met de tendentie naar het picturaal effect een toenemend gevaar op voor de eigenlijke compositioneele taak. Des kunstenaars wil wordt verdrongen ten gunste van een receptief en passief zich tot de werkelijkheid verhoudende attitude, die — niet zoozeer bij Vermeer, maar wel bij Rembrandt —

[1]) Rembrandt riskeert dit verwijt met de hand van Banning Cock en die van den Hoogepriester in den tempel.

de gevoelswereld in het gevlei komt. De richting naar het amorphe, die in het achteruitgaand plastisch karakter van Wtewaels figuren reeds is aan te toonen — moge men bij Rembrandt nog niet al te zeer hoeven te vreezen — als men zich afvraagt, wat Rembrandt van het ornament, dat formeele schoonheid vraagt, terecht brengt, dan weet men, wat men niet behoeft te zoeken in een loutere gevoelswereld. [1])

De wending naar het picturale is bij Wteweal nooit zoo sterk en plotseling opgetreden als bij Cornelis, hij heeft er ook nooit op allerlei wijzen in geëxperimenteerd als Bloemaert, en een breuk in de techniek zijner werkzaamheid, als bij Goltzius, heeft hij nimmer hoeven door te maken.

Dat Goltzius het graveeren opgaf terwille van het schilderen, hangt wellicht samen met de algemeene tendentie van den tijd naar het picturale, want omstreeks dezen tijd begint de gravure het af te leggen tegen de meer schilderachtige etskunst. [2]) Liever dan zich met deze aan het landschap te gaan wijden, keerde hij terug tot de groote figurale schilderkunst. Al kon hij zich van het model niet geheel losmaken, was het toch niet zijn bedoeling het model als „naar de natuur" weer te geven.

De parketteerende, vierkante toets met de stijve borstel, welke overeenstemt met de abrupte lijn van den nieuwen teekenstijl en met het karakter der ets, zou dan ook niet door Goltzius worden gebracht, zoozeer men anders zou verwachten, dat de behoefte aan een nieuwe techniek hem moest hebben bewogen een zoo roemrijke carrière als graveur op te geven ten bate van de etskunst. Hoe weinig overigens het revolutionair karakter van den nieuwen stijl aanvankelijk door het publiek werd begrepen, blijkt wel uit het feit, dat een serie landschappen van Buytewech bij den uitgever Broer Jansen, op den „ähnlich aussehenden Namen des berühmten Utrechter Malers Uytewael" gesteld kon worden, [3]) een miskenning van beide namen.

Het landschap als zoodanig kon nooit Wtewaels „tooneel" worden, zelfs niet met stoffage van mythologische figuren. Veeleer diende de natuur hem slechts tot stoffeering van zijn figurale tooneelen. Met recht kon Vondel in zijn „Tooneelschilt" zeggen: „De histori-schilderkunst verdiende bij d'ouden den naam van „stomme poëzy, gelijck de poëzy den titel van spreeckende schilderije bereikte, „dat eigentlijcker op tooneelpoëzy slaet." Geen natuurtafreelen, geen scènes uit het werkelijke leven zijn het, wat de late Romanisten het liefst wenschen te geven, ook al hebben zij (b.v. Cornelis, Wtewael, Bloemaert) er zich wel eens een enkele maal in navolging van Beuckelaer of een der Caravaggisten aan gegeven en ook al heeft van Mander zich blijkbaar van het Bruegelsche genre moeten losscheuren, om zijn Italiaansche idealen te gaan aanhangen — wat zij wenschten was een tooneel, waarop zij de kunsten hunner regie konden tentoonspreiden.

Het was echter geen nationaal tooneel. Zulks bleek niet alleen reeds uit het

---

[1]) Het onformeele karakter van dit ornament sluit echter geenszins een bepaald ornamentaal stijlgevoel uit, zij dit dan ook diametraal tegenover gesteld aan dat, waarvan het oorspronkelijk uitging. Een belangrijke uiteenzetting hierover aan het slot van Dr. C. Neumanns boek over Rembrandt.

[2]) Uitvoerige bespreking in de inleiding van L. Burchard: Die Holländischen Radierer von Rembrandt. Halle 1912.

[1]) L. Burchard t.a.p. blz. 57.

internationaal geworden gebied der mythologische onderwerpen, maar ook uit de Italiaansche tooneelcostuums, waarin Wtewael (op zijn Prediking van Johannes den Dooper, Sch. 13) en evenzeer de andere meesters hunne figuren kleeden.

Waarin zou ook echter een nationaal tooneel op het doek kunnen hebben bestaan? Waar het dezen meesters te doen was om geïdealiseerde actie, zouden noch de sprekende personificaties der middeleeuwsche tooneelliteratuur, noch de realistische scènes uit een „Spaanschen Brabander" hen hebben geinspireerd. De idealiseering van de mythologische stof vereischte evenmin historische correctheid als nationalisatie van het gegeven. Met Rembrandts „Nationalisierung der Mythologie" [1]) heeft het zoo'n vaart niet geloopen als men het wel eens wil doen voorkomen. Zij verhoudt zich in buitenlandsche verbeelding tot het werkelijk nationale in omgekeerde evenredigheid als de Markensche kleederdracht daartoe staat. De hartstochtelijkheid der actie, bijzondere vorm van gezochte levenswaarheid, zooals Rembrandt in zijn mythologische onderwerpen ten beste gaf, is een heel ander gebied der phantazie dan dat den Romanisten interesseerde. Wat zij voor hun tooneel behoefden, was niets anders dan een door de traditie geijkt internationaal tooneelvoorkomen. Als requisiet voor formeele tooneelmatige actie is zulks niet vèrder gezocht dan de veeleer verondersteld „Oostersche" dan in werkelijkheid „nationale" travestie, waarin Rembrandt zijn mythologie als paradigma voor de interpretatie van diepere levenswaarheid ten beste geeft. Zijn bijbelsche onderwerpen heeft Rembrandt evenmin genationaliseerd. Hij heeft ze zeer religieus en algemeen menschelijk weergegeven en had zijn „Oostersche" travestie daarvoor evenzeer noodig als de Romanisten hun tooneelcostuum voor hunne onderwerpen. Hetzelfde onderscheid geldt ook de stilleven-requisieten. Als Wtewael had moeten illustreeren „Een Bruylofts feeste vol weelde" — zou hij een Italiaansch dressoor met pronkschalen en kannen hebben geschilderd — Rembrandt rommelt dan in zijn curiositeitenkamer. Dit zijn alles slechts bijkomstigheden — wat Wtewael betreft: zakelijke uiterlijkheden van een idealistische uiterlijkheid.

Wie echter bij gebrek aan gegevens over Wtewaels innerlijk leven toch een inzicht wil hebben in de geestelijke huishouding van een zijner geestverwanten, die leze het boek van Jacobsen over Carel van Mander als dichter en schrijver. [2])

— — — — — — — — — — — — — — —

De noodzakelijkheid van het „bene distinguere" geldt ook voor de kunst-historie. Maar elke formuleering schiet te kort en elke onderscheiding is eenigszins gewelddadig. Bovendien zijn er allerlei begrippen en gewaarwordingen, waarvoor geen adaequaat woord te vinden is en waarvoor men zich behelpt met woorden,

---

[1]) H. Kauffmann. Jahrb. d. Pr. Ks. XLIV pag. 204.

[2]) blz. 33: „Wiens geest voor de andere helft gestoffeerd was met de naaktheden der Renaissance".
blz. 35: „Want een ander is voor hem het evangelie der schoonheid — een ander het Evangelie der genade."
blz. 36: „Er is een scheur in het wezen van dezen man, in hem duidelijker zichtbaar, dan in wien ook zijner tijdgenooten".
blz. 106: „De Christen van Mander keert zijn andere helft, van Mander den Renaissancist den rug toe". Toch heeft hij nimmer kunnen vergeten: „Den Mantuaan hoe hij in soet Latijn van Amaryl heeft echo leeren singhen" . . . . „Want schilders sonderlinghen nut scheppen uyt Poëten."

die velerlei beteekenissen hebben en dus tot misvatting aanleiding geven en daarbij voor de bedoelde beteekenis te arm zijn aan zeggingskracht. Dat is met name het geval met de hier zoo dikwijls gebezigde woorden „*decoratief*" en „*ornamentaal*". Zij zouden het streven van het Romanisme moeten karakteriseeren en doen het slechts zeer onvolkomen. Als onder het worstelen met de taal de bedoeling maar voelbaar geworden is, komen de gebruikte woorden er ten slotte weinig op aan. Deze bedoeling is in het kort: het streven om vormen hun eigen leven te verleenen en een hoogere beteekenis te geven dan de verschijning onder toevallige omstandigheden pleegt te gedoogen. Het gaat er om de autonomie van den vorm, waarmee in strijd blijkt te zijn de autonomie van het licht.

Het vormeigen willen de Romanisten zich veroveren op de zwakke kant van hun talent, op het gevaar af, dat de vorm autocratisch gaat optreden tegen de gevoelswaarheid en dan bloot decoratief: manieristisch wordt. In den aanvang der episode slagen zij daarin slechts zeer onvolkomen en blijft de voor hen vanzelf sprekende autonomie van het licht hun parten spelen; aan het einde der periode bereiken zij echter hun doel, maar moeten dan hun Nederlandschen aanleg weer heroveren op de zooeven gewonnen vaardigheid.

Vormen, die in hun meest praegnanten zin kunnen worden uitgedrukt, betreffen levende zoowel als doode objecten. Het is opmerkelijk, dat de Nederlander in tegenstelling met den Italiaan, de levende liefst zoo momenteel mogelijk weer geeft, de doode in zijn stillevens een zoo duurzaam mogelijke beteekenis verleent.

De Italiaan behandelt de laatste eerder als bijkomstigheden; de eerste daarentegen ontneemt hij het momenteele, individueele en verheft ze tot een representatieve orde als het bepaalde personen, geeft ze een duurzame praegnante beteekenis als het figuren zijn. Vooral in het laatste willen de Romanisten hen volgen. Daarom treedt in deze kunst niet de ziel naar buiten, maar het gebaar; daarom geldt de stand meer dan de stemming, de vorm meer dan de verschijning. Daarom interesseeren meer de volkomene, physiek gave vormen, dan de onvolkomene en is er een hartstocht om het volkomene, het normale (niet het normatieve) te benaderen. Dit wordt echter niet door de willekeur van den kunstenaar, maar op grond van de autonomie van den vorm normatief.

Daarmede is de neiging naar het abstracte gegeven, welke ook uitkomst in het tooneelmatige van de compositioneele opvatting. In de kracht der abstractie worden figuren decoratief, voorwerpen ornamentaal. Want de doode dingen worden dan niet gegeven, zooals zij in hun toevalligheid beteekenisvol verschijnen, maar, op orde en rythme gesteld, wordt hun het aspect der werkelijke verschijning ontnomen en hunne idee wordt ornament. Het ornament moet Nederland daarom altijd aan het Zuiden ontleenen — wel kan het doode dingen laten leven, geestverschijningen in het steen der muren laten optreden, en zelfs het Italiaansch ornament, de mascaron, weer individueel doen worden, maar de eigenlijke consequentie daarvan is de anti-formeele tendentie van het z.g. Knorpelornament, de ongebondenheid van den lateren stijl der Vianens.

Alle abstracte orde echter komt uit het Zuiden, ook de orde der bouworde,

zoo zij, wat niet altijd het geval is, geaccepteerd wordt en niet de schilderachtige toevalligheid wordt verkozen. In het schilderachtige der schilderkunst is de zeventiende eeuw dan ook volkomen in haar eigen recht tegenover het Romanisme; ook in de innerlijkheid harer bedoelingen. Maar tegenover de tendens van het vormlooze blijft de wensch naar het formeele van kracht. *Dit zoekt het Romanisme met middelen, die zoo zuiver mogelijk van uiterlijk karakter zijn. Als Nederlandsche beweging had zij tot taak de uiterlijkheid van het innerlijk in den vorm, niet de innerlijkheid van het uiterlijk in de verschijning.* Zoo men wil, drijven de Romanisten met het laatste een spel, doch de spelregels zijn hun heilig, het peil van het spel hun eigenlijk doel. Het ideaal hunner kunst is, dat zij ,,illude e inganna gli occhi de' viventi e di più saputi''.

LIJST VAN SCHILDERIJEN.

A. Gesigneerde en gedateerde schilderijen.

I. *De Parnassus.*
Dresden, Staatliche Gemälde Galerie: Katalog 1920 No. 854. Koper, 0.155 × 0.205 M. Voluit gesigneerd Joachim Vtenwael 1590? (Katalog: 1594) Dresdener Katalog 1835. *[Plaat II]*

II. *De Ontmoeting van David en Abigaël.*
Utrecht, Kunsthistorisch Instituut. (bruikleen) Katalogus Rijks Museum te Amsterdam 1921 No. 2724. Doek, 0.99 × 1.31 M. Sign. Joachim (als monogram) Wtewael fecit. Ano. 1597. Gekocht 1885. *[Pl. II]*

III. *Portret van den Schilder.*
Utrecht, Centraal Museum. Paneel, 0.975 × 0.735 M.

ÆTATIS SVÆ 34.
ANNO 1601.
NON GLORIA SED MEMORIA.

Moes-Iconogr-Batava No. 9282. Geschenk van den Heer Jhr. J. L A. Martens van Sevenhoven. Niet hetzelfde als No. 223 der Veiling de Rooze, Den Haag, 4 Sept. 1747: Het portret van Jochim Uyttewael. de Groot fl. 3. *[Pl. I]*

IV. *Portret van Christina van Halen, echtgenoote.*
Utrecht, Centraal Museum. Doek, 0.97 × 0.735 M.

ÆTATIS SVÆ 33.
ANNO 1601.
NON GLORIA SEB MEMORIA.

Moes-Iconogr.-Bat. No. 3124. Geschenk van Jhr. Martens van Sevenhoven. *[Pl. I]*

V. *Bruiloft van Peleus en Thetis.*
Brunswijk. Landes-Museum, Katalog 1922. No. 174 Koper, 0.31 × 0.42 M. JOACHIM WTEWÆL FECIT ANNO 1602. Schloss Salzdahlung G. 1776. Repr. in H. Riegel: Die vorzügl. Gemälde des Herz. Mus. zu Br. Berlin 1885. Niet een der 7 of 8 versies nawijsbaar op Nederlandsche veilingen. *[Pl. III]*

VI. *Heilige Familie met Anna en Engelen.*
Gotha, Museum des Herzoglichen Hauses Katalog. 1890, No. 7. Koper 0.21 × 0.16 M. IO. WTEN-WAEL FECIT AN° 1603. Herkomst onbekend. (Wurzbach: 1608). *[Pl. IV]*

VII. *St. Sebastiaan.*
Parijs. Coll. van der Perre, gereproduceerd en besproken in „Le Gille" 1906. Doek, 1.65 × 1.25 M. Jo Wtewael fecit 1606. Op de Veiling Christie 25 April 1903 werd uit het bezit van Sir Edward Cockburn Bart. verkocht No. 139. J. von Wael: The Martyrdom of St. Sebastiaan. Signed and dated 1600. 64 × 48 inch. *[Pl. XI]*

VIII. *Diana en Actaeon.*
Weenen, Kunsthistorisches Museum, Katalog 1907, No. 798. Eikenhout 0,58 × 0,79 M. Joachim Wte Wael fecit 1607. Ehemalige Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelm. Niet nawijsbaar op een Nederlandsche veiling. Een repliek van dit schilderij in de Academie te Venetie als Giuseppe Heintz il Giovane (Notitie-Moes). *[Pl. V]*

IX. *Aanbidding der Herders.*
Weenen, Kunsthistorisches Messeum. Vorrat. Katalog 1907, No. 799 I o H (als monogram) WTEWAEL F. T. 1607. Eikenhout 0,345 × 0,485 M. Sedert 1781 in de Belvedère. *[Pl. VI]*

X. *Actaeon door Diana in een hert herschapen.*
Berlijn. Coll. Professor Dr. Kurt Glaser. Op 3 horizontale eikenhouten planken; achthoekig 0.57×0.76 M. Jo Wte Wael fecit An° 1612. Door den kunsthandel afkomstig uit Holland. Taxatie Jan Arendsz. van Naerden 11—XII—1637. No. 3: Een stuck van Acteon gedaen bij Jochum Actueel (Wohl Wttewael) achtcant *fl.* 150.—. Bredius Künstlerinventare IV blz. 1230. No. 18 van de veiling der nalatenschap Wed. Alewijn-Geelvink 10 —VI—1767 aan Fouquet voor f 19.—. *[Pl. VII]*

XI. *Aanbidding der Herders.*
Pommersfelden, Schloss Weissenstein, Gräflich Schönborn Wiesenheidtsche Sammlung. Cat. 1894. Doek, 2.05 × 2.59 M. Joachim Wte-Wael fecit Anno 1618. Wel hetzelfde schilderij als No. 1 van de taxatie der Inventaris van Mr. Jacob Martens 1669: Corsnacht in groote personagie door Joachim Wttewael, kost fl. 500.—. *[Pl. VIII]*

XII. *Ceres.*
Hermannstadt, Baron Bruckenthalisches Museum. Eikenhout, 0.52 × 0.41 M. gesigneerd op de sikkel: Jo Wte Wael fecit An° 1618. Katalog 1909, No. 1275. Reeds in de „Aelteste handschriftliche Katalog" vóór 1844. *[Pl. IX]*

XII*a*. *„Venus en Cupido".*
Hermannstadt. Baron von Bruckentalisches Museum. Catalog 1909, No. 1277. Eikenhout, 0.53 × 0.42 M. Reeds vóór 1844 in de „Aelteste Katalog". *[Pl. IX]*

XII*b*. „*Bacchus*".
Hermannstadt, ibidem. Catalog 1909, No. 1276. Eikenhout, 0.52 × 0.42 M. Reeds vóór 1844 vermeld in de „Aelteste Katalog". *[Pl. IX]*

XIII. *Prediking van Johannes den Dooper.*
Kopenhagen, Statens Museum for Kunst. Op hout, 0.859 × 1.452 M. — Vorrat. — J o W t e - W a e l fecit An° 1618. Door Koning Frederik V in 1760 gekocht van den kunsthandelaar G. Morell. *[Pl. X]*

XIV. *Christus de Kinderen Zegenend.*
Petersburg, Hermitage Kat. No. 1796 op paneel, 0.855 × 1.145 M. J. Wte Wael fecit daaronder: 1621 (links bovem). In 1891 gekocht van A. A. Kaufmann voor 3350 Rbl. *[Pl. XVII]*

XV. *Aanbidding der Herders.*
Madrid, Prado, No. 2157 (Cat. 1907 : No. 1840) op hout, 0.62 × 0.99 M. J o W t e W a e l fecit. A° 1625. Palacio de Aranjuez, Colecciones de pintura de los Reijes de Espana. Sedert 1827 in het Prado. *[Pl. XII]*

XVI. *Portret van Mr. Johan Pater.*
Coll. Jhr. J. C. Martens van Sevenhoven, Huize Velhorst, Almen. Op drie verticale eikenhouten planken, 1.12 × 0.80 M. J o a c h i m W t e W a e l fecit Anno 1626; rechtstreeks geërfd uit het familiebezit van den voorgestelde. Moes. Icon. Bat. No. 5761. No. 245 der Catal. Tentoonst. Utrecht 1894. *[Pl. XIII]*

XVII. *Portret van Antonietta Pater, geboren Wtewael.*
Bezitter, etc., als bij het voorgaande. Moes. Icon. Bat. No. 9279. 1,105 × 0.80 M. No. 246 der Catal. Tent. Utrecht 1894. *[Pl. XIII]*

XVIII. *Portret van Peter Wtewael.*
Bezitter als bij het voorgaande. Op drie verticale eikenhouten planken. Tondo, 0.56 M. in doorsnede. J o W t e W e a l fecit A°. 1628. Herkomst als bij het voorgaande. Niet vermeld in Moes. Icon. Bat. *[Pl. XIV]*

XIX. *Portret van Jan Wtewael.*
Bezitter etc. als bij het voorgaande. Niet vermeld in Moes. Icon. Bat. *[Pl. XIV]*

XX. *Portret van Eva Wtewael.*
Bezitter en herkomst als bij het voorgaande, eiken paneel 0.55 × 0.41 M. Moes. Icon. Bat. No. 9280. A°. 1628. Ongesigneerd. No. 247 Tent. Utrecht 1894. *[Pl. XIV]*

XXI. *Mars en Venus door Vulcanus verrast.*
Koninklijk Kabinet van Schilderijen, 's-Gravenhage, Cat. Raisonné IIe Ed. No. 223. Koper, met los eiken achterpaneel, 0.20 × 0.14 M. Joachim Wtewael fecit A. 6. 1., waarschijnlijk als 1601 te lezen. Het Loo, 1763 No. 147. Misschien het schilderij dat Karel van Mander vermeldt als in het bezit van Melchior Wyntgens te Middelburg. De Catalogus van 1903 vermeldt als maten 0.21 × 0.16 M., de maten van het losse eikenhouten paneel. Niet hetzelfde als No. 59 der Exhibition British Institution 1834, dat vervolgens geveild werd uit het bezit Sir Charles Bagot, London 17-6-1836.
[niet afgebeeld]

XXII. *Bruiloft van Peleus en Thetis.*
Schleissheim, nog niet vermeld in de Katalog 1914. Koper, 0.16 × 0.21 M. JOA...M WTEN WÆL Fecit 163...? Waarschijnlijk te lezen als 1630. Bruikleen van de Alte Pinakothek te München. Kan niet identiek zijn met No. 114 van de Veiling Cremer 16-4-1816 Rotterdam (fl. 87 aan Merianet) en is ook niet hetzelfde als de veel hooger gewaardeerde versie der Veiling 4-7-1763, aangezien reeds 1750 aanwezig in de Galerie Düsseldorf.
[Pl. XV]

B. Gesigneerde ongedateerde Schilderijen.

XXIII. *De Zondeval.*
Collectie Gurlitt, Berlijn. Linnen, 1.53 × 1.12 M. De signatuur is gedeeltelijk afgesleten; met zekerheid is alleen te lezen: J. Wte.... Veiling General von Fabricius 4 XII 1906 No. 56 (Rud. Lepke's Kunst Auctions Haus. No. 1465 Reproductie: Tafel X.) De late stijl van de zeer oppervlakkig aangebrachte signatuur in al te kleine letters schijnt niet te passen bij den vroegen stijl van de compositie. De vraag rijst dus of de signatuur later is aangebracht, hetzij door den schilder, of door iemand anders.
[Pl. XVI]

XXIV. *„Verkondiging aan de Herders".*
Utrecht, Centraal Museum, (bruikleen van het Rijks Museum, Catal. 1911, No. 2725. Doek 1.70 × 1.36 M. Jo Wte Waelfe. Wellicht het schilderij door Karel van Mander vermeld als in het bezit van „Wtewaels neef Lucas, schilder van Utrecht in Apelles" (Lucas Damass, kleinzoon van Lucas van Leyden). Afkomstig van de Veiling Fred. Muller 1899. *[Pl. XVI]*

XXV. *Portret van Ridder Stephanus de Wit,*
bevelhebber van het Blokhuis te Vreeswijk, †1578. Drossaerd van Vianen. Arnhem, Museum, bruikleen van Freule de Stuers, perkament of papier 0.204 × 0.155 M., geplakt op eikenhout 0.212 × 0.155 M. Slecht leesbaar gesigneerd: J. W....WAEL FECIT. Moes. Icon. Bat. No. 9194. Coll. P. van Musschenbroek 1808. Coll. Vroedschap van den Heuvel. Vente Comte Nahuys Utrecht 1856. Coll. Spitzer, Doisteau, Parijs. Coll. Martens 1894. Coll. Dacherau 1909. Coll. Victor de Stuers. *[Pl. XI]*

XXVI. *De Evangelist Lucas.*
Muiderslot. Bruikleen van het Rijks Museum 1897 No. 2723. Linnen, 0.67 × 0.50 M. Vroeger Delft: Huis Lambert van Meerten. Cat. 1909 No. 27. Niet gesigneerd, pendant van het volgende. *[Pl. XVIII]*

XXVII. *De Evangelist Marcus.*
Muiderslot, bruikleen als voren 1897 No. 2722. Linnen, 0.67 × 0.50 M. Delft. Lambert van Meerten Cat. 1909 No. 26. Jo Wte Wael fecit. Evenals het vorige gekocht uit Duitsch bezit in 1897. *[Pl. XVIII]*

XXVIII. *Diana en Aktaeon.*
Koper, $6^1/_8 \times 8\frac{1}{4}$ in. Signed (Joachim Wtewael fecit). Prince Henry of Holland-Coll. whose coat of arms it bears. Doetsch sale, London 1895 No. 345. Coll. Weatherly. Kan identiek zijn met No. 82 der Veiling M. van Coehoorn 19-10-1801. *[Pl. V]*

XXIX. *Mars, Venus en Amor.*
Coll. Rothmann, Berlijn 1925. Coll. Gurlitt. Koper, 0.18 × 0.135 M. gesigneerd met monogram Jo W. Herkomst onbekend. Wellicht identiek met Sch. No. 735 van de Veiling Kien van Citters, A'dam, 21-8-1798. Mars en Venus elkander liefkozende, verzeld van Cupido, fraay en uitvoerig geschilderd, koper 7 × 5 duim, fl. 275. Van der Schley. *[cf. Pl. XX]*

XXX. *Lot en zijne dochters.*
Berlijn, Kaiser Friedrich Museum, Directiekamer. Eikenhout, 0.40 × 0.61 M. Jo Wte Wael fecit. Coll. Solly 1821. Vorratsammlung 1886. Abgegeben an das Suermondt Mus. Aachen, 1910 zurück an das K. Fr. Mus. Berlin. *[Pl. XIX]*

XXXI. *Keukenmeid in de keuken met Jezus bij Maria en Martha.*
Coll. R. Bohlmann, Brunswijk, thans Coll. Hauth Frankfurt a. M. Linnen op eikenhout geplakt, 1.02 × 0.72 M. Jo Wte Wael fecit. Museum Feukner 1902. *[Pl. XX]*

XXXII. *Mars en Venus in het net van Vulcanus.*
Coll. Professor K. Glaser, Berlijn. Koper, staand ovaal: 0.13 × 0.10 M. Jo Wte Wael. Uit Coll. Böhler te München. Wellicht hetzelfde als het ongenummerde schilderij in de inventaris van Marg. Bosmans, Wed. wijlen Jan Nicquet. Amsterdam 14-12-1612. „Een Ovaaltjen van Jochem Wtewael zijnde Mars en Venus" fl. 25. (Bredius Künstlerinventare, blz. 395/6.) *[niet afgebeeld]*

C. Niet gesigneerde en niet gedateerde Schilderijen:

XXXIII. *„De Zondvloed".*
Coll. Gurlitt, Berlijn. Linnen, 1.47 × 1.84 M. Aldaar aan Abr. Bloemaert toegeschreven. Als Corn. v. Haarlem, Versteigerung Pisko, 7 Nov. 1906, Weenen. *[Pl. XXI]*

XXXIV. *„Het Oordeel van Paris".*
Budapest. Museum, Sammlung Pallfy. Katalog 1913 No. 120. Invent. No. 4281. Koper, 0.221 × 0.284 M. 1861 Coll. Colnaghi als J. Torrentius. Uit het Presburger Palais. Niet uit een der bekende Nederlandsche veilingen. *[Pl. XXIV]*

XXXV. *„Het Oordeel van Paris".*
Cambridge. Fitz William Museum. Copie. Repr. in Catal. 1902 No. 220. Koper, 6½ × 8¼ in. Mesman Bequest 1834. Vroeger toegeschreven aan B. Spranger. Kan wegens slechte kwaliteit nauwelijks gelijk zijn met het steeds zeer hooggeprijsde schilderij van dezelfde maten der veilingen 2-4-1738 en 4-7-1763 en vervolgens. P. L. Surugue heeft naar het origineel gegraveerd, dat toen in het bezit was van Watteau's vriend de Julien; die het toeschreef aan Goltzius, wiens valsche monogram op de prent voorkomt. Zie Hirschmann-Goltzius als Maler No. 49. *[Pl. XXIV]*

XXXVI. *„De Opwekking van Lazarus".*
Lille, Museum. Linnen, 1.59 × 2.10 M. Vroeger aan B. Spranger toegeschreven. Tentoonstelling Valenciennes 1918, No. 333 als „Die Heilung der Lahmen" Abb. S. 120, toeschrijving van Friedländer en Oldenbourg. *[Pl. XXV]*

XXXVII. *„De Aanbidding der Herders".*
Coll. J. H. van Heek; Kasteel Bergh, 's Heerenberg. Linnen, 0.90 × 1.20 M. Aldaar toegeschreven aan Jacopo Bassano. *[cf. Pl. XXVI]*

XXXVII*a*. *„De Aanbidding der Herders".*
Centraal Museum, Utrecht. Linnen, 0.87 × 1.16 M. *[Pl. XXVI]*

XXXVII*b*. *„De Aanbidding der Herders".*
Coll. Khanenko, Kiëf. Linnen, 0.74 × 0.79 M. *[cf. Pl. XXVI]*

XXXVIII. *„Suzanna en de beide Ouden".*
Gouda, Museum. Linnen, 1.04 × 1.47 M. De beschrijving van het onder No. 36 vermelde schilderij blz. 85 sq in Dr. O. Hirschmann: Hendrick Goltzius als Maler No. IX der Quellenstudien zur Holländischen Kunstgeschichte, komt geheel overeen met dit schilderij, behalve in de maten, weshalve aan een repliek of copie in kleinere maten is te denken. *[Pl. XXVI]*

XXXIX. *„Fruit- en groentemarkt".*
Utrecht, Centraal Museum. Linnen, 1.16 × 1.59 M. Geschenk van Jhr. J. L. A. Martens van Sevenhoven. Repr. in Martin en Moes: Oud Hollandsche Schilderkunst. 51. Inventaris J. Martens 1669. Sch. No. 4. „Een marckt met een oude vrouw" door J o a c h i m W t t e w a e l, kost fl. 80.—. Tent. v. Oude Schilderkunst te Utrecht, 1894. Cat. No. 2. Een repliek bevindt zich in de Collectie Kommerzienrath Eduard Beit von Speyer te Frankfurt am Main No. 249*a* der Katalog. De maten 1.31 × 1.54 M. komen niet geheel overeen Tentoonstelling Frankfort 1925. *[Pl. XXVII]*

XL. *„De twaal jarige Jezus in den Tempel".*
Veiling Wedewer, Keulen, 1 Mei 1899. Cat. No. 90, als H. Goltzius. („Auf einem Buche eine undeutliche Bezeichnung"), 0.35 × 0.46 M. Eikenhout. Niet idemtiek met de grootere versie der Veiling 22-3-1762 A'dam. *[Pl. XXVII]*

XLI. *„De H. Familie met den kleinen Johannes den Dooper en een musiceerende engel".*
Collectie Hausmann als B. Spranger. Bruikleen Museum Hannover, No. 608 der Catal. 1891, thans in den Berlijnschen Kunsthandel. Vlgs. Aanteekeningen van Moes 37 × 52 P. De compositie is ontleend aan een prent naar Spranger van een onbekenden graveur. *[Pl. XXVIII]*

XLII. *„De Bruiloft van Pelens en Thetis".*
Coll. Howard. London (als „Oytewaal"). Koper, 0.155 × 0.205 M. Vroeger Midland Counties Art Museum. Coll. John Howard Galton. Exhibition. Nottingham Castle 1881 lent bij H. G. H. Balton. Coll. Jos. Strutt Esq. 1889. Besproken in Waagen: Art treasures in Great Britain. Vol. III pag. 220. Veiling Christie 12/13 VI 1914. No. 88. Niet een der 7 op 8 versies die in Nederlandsche veilingen zijn voorgekomen. *[Pl. XXX]*

D. Later bekend geworden Schilderijen.

XLIII. *„Lot en zijn dochters".*
Coll. Howard, London. Linnen, 1.65 × 2.08 M. Niet gesigneerd. *[Pl. XXIX]*

XLIV. *„Keukenscene met de Rijke Man en de Arme Lazarus".*
Kunsthandel, Berlijn 1927. K. Fr. Mus., Berlijn 1927. Kat. No. 2002. Linnen, 0.645 × 0.98 M. ...WTE-WÆL FECIT AN° 1605. Vermeld bij Van Mander? Identiek(?) met Sch. No. 17. „Een keuken van Jochum Wtewael" fl. 200.—. Inventaris Marg. Bosmans, Wed. Jan Nicquet, A'dam, 14, XII 1612. (Bredius Künstlerinventare blz. 395/6). Veiling Trivulzio, A'dam 29-8-1764. Sch. No. 116, op doek, hoog 24, breed 38 duim (deze maten kloppen). „Een Keukenstuk met veel beelden, visschen, wildt en groente; op de tweede grond ziet men de rijke man aan tafel. Kragtig en helder op doek geschildert door Joachim Uytewael, fl. 70.—. Wederom als No. 141 Veiling A'dam 30-XI-1772. Een repliek(?) als P. Aertsen. Veiling Piérard 29 V 1899 No. 2. *[Pl. XXXI]*

XLV. *„De Evangelist Mattheus".*
Coll. Howard, London. Eikenhout, 0.79 × 0.62 M. Niet gesigneerd. *[Pl. XVII]*

XLVI. *„Andromeda en Perseus".*
Kunsthandel, London, toegeschreven aan Cornelis van Haarlem. Linnen, 2.00 × 1.54 M. Inventaris J. Martens 1669 Sch. No. 3. Groote Andromeda ende Perseus door Wttewael kost fl. 125.—. Veiling J. C. Martens 9-4-1759. De historie van Andromeda. Kan echter ook identiek zijn met: Veiling Merian. Frankfurt a.M. 1711? Sch. 153, von Johannis Utiwalt. Andrometia in Lebensgrosse, fl. 90.—. Niet gesigneerd. *[Pl. XXXII]*

XLVII. *„De aanbidding der herders"*.
Coll. Diplock, London. Linnen, 1.28 × 1.65 M. Niet gesigneerd. *[Pl. XXXII]*

XLVIII. *„Mars, Venus en Amor"*.
Verzameling van Dr. Betty Kurth, Weenen. Koper, 0.18 × 0.135 M. Wellicht identiek met No. 734 der Veiling Kien van Citters, Amsterdam 21-8-1798 op koper 7 × 5 duim, fl. 275.— aan Van der Schley. *[Pl. XX]*

XLIX. *„De Maaltijd der Goden"*. (Rechterhelft ontbreekt).
Fürstlich Schwarzenbergsche Galerie, Weenen. Eikenhout, 0.57 × 0.44 M. Jo W . . . wael, 1618.(?) Is niet identiek met één der 7 of 8 versies van dit onderwerp, die op Nederlandsche veilingen zijn verkocht. *[Pl. XXXIII]*

L. *„De Bruiloft van Peleus en Thetis"*.
Tegenwoordige eigenaar onbekend. Onbekend op welk materiaal. 1.11 × 1.70 M. Joachim Wtewael fecit Anno 1610. Veiling J. H. van Heemskerk, Den Haag 29-3-1770. Bergson fl. 30.—. Veiling J. Bergson, Den Haag 4-11-1789 fl. 2.10. Kan dus niet identiek zijn met No. 247 van de Veiling 17-4-1783, waar hetzelfde onderwerp door Wtewael, groot 44 × 64 duim, werd verkocht aan Viet voor fl. 19.10. *[Pl. XXXIV]*

De Nummers 1—6, 8, 9, 11—18, 20—22, 24—27 zijn vermeld in A. von Wurzbach, Niederländisches Künstlerleixcon II pag. 731. Ten onrechte zijn aldaar vermeld twee schilderijen te Stockholm. De twee door v. W. afgebeelde monogrammen zijn den schrijver onbekend en komen in geen geval voor op de door v. W. vermelde werken. Waarschijnlijk zijn zij eenvoudig overgenomen uit Fr. Brulliot: Dictionnaire des Monogrammes, marques figurées, lettres initiales noms abréges etc. No. 2736, in welk geval zij weergeven de monogrammen op de prenten van de Thronus Iustitiae, gegraveerd door Swanenburg. en dan slechts betrekkelijke waarde hebben. Daarentegen komt het onder No. 2335 door Brulliot afgebeelde monogram, dat aan Brulliot slechts uit de litteratuur bekend was, inderdaad voor op schilderijen, zij het dan ook als afkorting van den voornaam Joachim en steeds in verbinding met Wtewaels eigennaam (o.a. op Sch. 9).

Ten onrechte aan Wtewael toegeschreven Schilderijen:

I. *„De Aanbidding der Herders"*.
Coll. Frau Legationsrath Zimmerman-Jaffe, Berlijn. Linnen, 0.62 × 0.99 M.

II. *„Het Oordeel van Paris"*.
Stockholm Museum (als Wtewael vermeld in Wurzbuch, Niederl. Künstlerlexicon).

III. *„Venus en Amor en een vijftal Amoretten"*.
Stockholm, Museum (eveneens bij Wurzbach).

IV. *„Ecce Homo"*.
Coll. Glitza, Hamburg, No. 106 van den Katalog 1896 door Dr. C. Hofstede de Groot. Veiling Rosenberg, Frankfurt a.d. Main 24 Oct. 1922. Linnen, 1.00 × 1.89 M.

V. *„Het Oordeel van Paris"*.
Veiling Helbig, München, 14 Oct. 1907. Hout, 0.53 × 0.68 M.

VI. *„Feest van Bacchus"*.
Veiling Lepke, Berlijn 11 XII 1900. Koper, 0.33 × 0.43 M.

VII. *„De Israelieten trekken door de Roode Zee"*.
Coll. Graaf Holstein, Holsteinborg.

VIII. *„Prediking van Johannes den Dooper"*.
Dessau, Amalienstift, Paneel, 0.35 × 0.51 M.

IX. *„De Wedstrijd tusschen Apollo en Pan"*.
Schleissheim Museum.

X. *„Suzanna en de beide Ouden"*.
A'dam, R. M.

XI. *De „Groentevrouw"*.
Museum te Würzburg; repliek te Dresden.

LIJST VAN TEEKENINGEN

A. Gesigneerde en gedateerde teekeningen.

1. *Het gouden tijdperk.*
Dresden, Kupferstichkabinett. 0.23 × 0.30 M. Gewasschen penteekening in Oost-Indische inkt. De onderteekening (echt?) in andere bruinere inkt Joachim Uytenwaal f 1595.—. *[Pl. XXXVI]*

2. Ontwerp voor een „*pièce de milieu*".
London, British Museum, No. 1872. 10-12-3322. 0.358 × 0.223 M. grijsgewasschen en wit geboogde penteekening in O.I. inkt. Joachim Wte Wael fecit anno 1608. *[Pl. XXXVII]*

3. *De bruiloft van Peleus en Thetis.*
Haarlem, Teyler's Museum O. No. 23. Cat. 1904. 0.325 × 0.405 M., grijsgewasschen en witgehoogde penteekening in O.I. inkt J. Wte Wael fecit 1622. *[Pl. XXXIII]*

B. Gesigneerde, niet gedateerde teekeningen.

4. *De Ontvoering van Europa.*
London, Sir Robert Witt, C.B.E. 5¾ × 6¾ in, gewasschen penteekening J. W-ttewael (origineel?). *[Pl. XXXVII]*

5. *Mercurius en Argus.*
Göttingen, Gemälde und Kupferstichsammlung der Universität. 0.197 × 0.333 M. Grijsgewasschen en witgehoogde penteekening. Rechts Wyttewael (valsch). Links wellicht echt, maar onleesbaar gesigneerd. Misschien identiek met No. 5 der Veiling R'dam, 19-6-1786, en met No. 36 der Veiling Leiden 19-10-1792. *[Pl. XXXVIII]*

6. *Mercurius en Argus.*
Göttingen, Gemälde und Kupferstichsammlung der Universität. 0.215 × 0.327 M. gewasschen penteekening. Links: Uyttewael, waarschijnlijk valsch gesigneerd. Misschien identiek met No. 6 der Veiling R'dam 19-6-1786 en met No. 36 der Veiling Leiden 19-10-1792 (twee stuks). *[Pl. XXXVIII]*

7. *Een veldheer, ridder in het gulden vlies, met gewapend gevolg, geleidt een edelvrouwe,* of een symbolische vrouwefiguur op sandalen bij de hand.
Weenen, Albertina, 0.189 × 0.242 M., grijsgewasschen, witgehoogde penteekening. De signatuur deels onleesbaar: Jo Wte Wael, in oude inkt waaronder in nieuwere inkt het cijfer 1. *[Pl. XXXIX]*

8. *In het bijzijn van een bisschop neemt de krijgsheer afscheid van de dame.* Amsterdam, Rijksprentenkabinet, A° 1956. 0.187 × 0.253, grijsgewasschen, witgehoogde penteekening. Op de achterkant in oude inkt gesigneerd w y t t—w a o l (eigenhandig?) Een grove copie aldaar A. 4374. [*Pl. XXXIX*]

9. *Voorportaal van een gotisch kerkgebouw,* met uitzicht door een poort naar buiten op een haven met schepen, waarin naast een met een wit kleed bedekte sarcophaag of kerkelijke schrijn op steenen voetstuk, ter linkerzijde staat een jeugdig ridder met punthoed, die een getrokken zwaard beschermend over de sarcophaag houdt; ter rechterzijde eene maagd, met ontbloote rechterschouder, die met een gebaar van vrees door de poort naar buiten kijkt. Weenen, Albertina, 0.190 × 0.243 M., grijsgewasschen, witgehoogde penteekening. J o W t e W a e l fecit, (waarnaast met nieuwere inkt het cijfer 3. Dezelfde teekening No. 206 der Veiling 5 April 1906 te Amsterdam. [*Pl. XL*]

10. *Een veldheer van middelbaren leeftijd doet een gelofte aan den Hemel,* waaruit de hand Gods zichtbaar is, blootshoofds staande naast een zittende vrouw; op den achtergrond een bevestigde stad met een haven. Weenen, Albertina, 0.190 × 0.244 M. grijsgewasschen en witgehoogde penteekening. J o W t e W a e l, waaronder in nieuwere inkt het cijfer 7. [*Pl. XL*]

11. *Een Zegewagen, omstuwd door krijgsknechten met wapenschilden*; de reeds gezeten veldheer biedt de behulpzame hand aan een aanzienlijke vrouw, die den wagen gaat bestijgen. Weenen, Albertina, 0.190 × 0.241 M., grijsgewasschen en witgehoogde penteekening J o W t e w a e l, waarnaast in nieuwere inkt het cijfer 10). [*Pl. XLII*]

12. Teekening voor de *titelprent van de Thronus Justitiae.* Weenen, Albertina, 0.267 × 0.388. Penteekening in bister en blauwgrauwe asch. Met nieuwere inkt gesigneerd V ij t e w a e l fe, (= origineel?). [*Pl. XLII*]

13. *De Aanbidding der Koningen.* Rotterdam, Museum Boymans, grijsgewasschen en witgehoogde penteekening op grijs getint papier, 0.28 × 0.425 M. Waarschijnlijk door andere hand gesigneerd J o c h e m W t t e w a e l, in dorso gesigneerd J o c h e m W t-t e w a e l f.. fecit. Veiling 15-12-1776, No. 213. Veiling 27-4-1847. Veiling Coll. A. J. van Eyndhoven 1885 No. 345 fl 7.50. [*Pl. XLIII*]

C. Niet gesigneerde en niet gedateerde teekeningen:

14. *De Zondvloed.* Berlijn, Kupferstichkabinett, grijs gewasschen en witgehoogde penteekening in O.I. inkt; op geelig papier, 0.21 × 0.325 M. (gemerkt HG.), toegeschreven aan Goltzius. [*Pl. XXII*]

15. *Het Gouden Tijdperk.*
München, Graphische Sammlung Inv. No. 34477, Penteekening in O.I. inkt met bister gewasschen, 0.184 × 0.308 M. *[Pl. XLIV]*

16. *Bacchus, Venus, Amor en Ceres in een landschap.*
Rotterdam, Museum Boymans. Tondo, 0.152 M. in doorsnee; aldaar vragenderwijze toegeschreven aan Rottenhammer; in dorso: C. v. M. (attr. F.L.). *[Pl. XLV]*

17. *Abundantiia met Cornucopiae* gezeten onder een boom; achter haar eveneens gezeten een nymph. München, Graphische Sammlung Inv. No. 10515, 0.188 × 0.210 M. De signatuur: W d W a fe. 1632, wel in oud schrift, maar waarschijnlijk niet van W t e w a e l s hand. *[Pl. XLIV]*

18. *De Zondvloed.*
Berlijn, Kupferstichkabinett. Penteekening in O.I. inkt, met bister gewasschen 0.25 × 0.33 M. *[Pl. XXIII]*

19. *Mythologisch of Bijbelsch onderwerp.*
Berlijn, Coll. Gurlitt. Penteekening in O.I. inkt. *[niet afgebeeld]*

20. *De Zondvloed.*
Berlijn, Coll. Fr. Gurlitt. Stiftteekening in O.I. inkt. *[Pl. XXIII]*

21. *Sater binnenvallend in een gezelschap van nymphen en brongoden.*
Louvre No. 20477. Stiftteekening in O.I. inkt. 0.25 × 0.38 M. *[Pl. XLVI]*

22. *Godenmaaltijd.*
Dresden, Kupferstichkabinett, rondeel, 16 c.M. in doorsnede, bruin gewasschen penteekening in bister, buiten den cirkel wel valsch gesigneerd J o a c h i m U y t e n w a a l, waarschijnlijk door dezelfde hand als op T. 1. Repliek 's Rijks Prentenkabinet. Zonder vermelding van inventarisnummer, toegeschreven aan Spranger. *[Pl. XLV]*

23. *Diana en hare nymphen en Callisto.*
's Rijks Prentenkabinet Inv. No. 2440. Rondeel, 21 c.M. in doorsnede. Penteekening in O.I. inkt, met bruine inkt gewasschen. Buiten den cirkel wel valsch gesigneerd J. W t e w a a l. *[Pl. XLV]*

24. *Het Oordeel van Paris* (onzekere attributie).
Brunswijk. Landes Museum, toegeschreven aan A. Bloemaert, 0.16 × 0.21 M., gewasschen penteekening in bister. *[Pl. XLVII]*

25. *Trommelslager,* gezeten en naar links gewend, met de ellebogen rustend op zijn trommel.
's Rijks Prentenkabinet Inv. No. 2440 Verso. Gewasschen penteekening in O.I. inkt. 0,20 × 0,21 M. *[Pl. XLVII]*

26. *Aanbidding der Koningen.*
Louvre, No. 19163. Gewasschen stiftteekening in O.I. inkt, 0.225 × 0.30 M. *[Pl. XLVIII]*

27. *Een gezelschap staande, zittende en liggende mannen en vrouwen.*
Louvre, No. 21687. Gewasschen penteekening in O.I. inkt, 0.30 × 0.35 M. *[Pl. XLIX]*

28. *Prediking van Johannes den Dooper?*
Berlijn. Kupferstichkabinett. Gewasschen penteekening in O.I. inkt, toegeschreven aan Spranger, gesign., 0.22 × 0.20 M. *[Pl. XLIX]*

29. *Pan en Syrinx* (copie?) onzekere attributie.
Oxford. Ashmolean Museum. Tondo , gewasschen penteekening in O.I. inkt. Copie Berlijn Coll. Gurlitt. *[niet afgebeeld]*

30. *Prediking van Johannes den Dooper.*
Louvre, No. 5317 of No. 21209, aldaar geïnterpreteerd als „une halte de chasse". Gewasschen penteekening in O.I. inkt. 0.31 × 0.42 M. *[Pl. XLVIII]*

31. *Vergadering in een bosch.*
Berlijn. Kupferstichkabinett. Gewasschen penteekening in O.I. inkt.
Schets voor T. 31, waarvan alleen de figuren op den voorgrond. Eigendom van den schrijver. Gewasschen penteekening in O.I. inkt. 0.202 × 0.327 M. *[Pl. L]*

32. *Het Oordeel van Tinolus* (onzekere toeschrijving). 0.21 × 0.33 M.
Berlijn. Kupferstichkabinett. Gewasschen penteekening in O.I. inkt. *[Pl. L]*

33. *Jupiter en Jo, Juno en Argus.*
Brunswijk, Landesmuseum. Gewasschen penteekening in O.I. inkt, 0.205 × 0.325 M. Repliek of Copie te Dresden. Kupferstichkabinett, 0.19 × 0.30 M. Valsch gesigneerd I. U Y T D E W A E L. *[Pl. LL]*

34. *Jezus en de Samaritaansche.*
Dresden, Kupferstichkabinett. Penteekening in bister gewasschen, toegeschreven aan A. Bloemaert. Op de put valsch gesigneerd A B l o m e r t, 0.21 × 0.34 M. *[Pl. LI]*

35. *Jupiter en Danaë.*
München, Graphische Sammlung. Inv. No. 1011. 0.198 × 0.303 M. Penteekening in O.I. inkt in bister gewasschen. Op de achterkant tweemaal aan Spranger toegeschreven. *[Pl. LI]*

36. *Jupiter en Danae* (onzekere toeschrijving).
Göttingen. Kupferstichkabinett. Gewasschen penteekening in O.I. inkt, toegeschreven aan W t e w a e l of Spranger. *[Pl. LII]*

37. *Verkondiging aan Maria* (repliek?) (Onzekere toeschrijving).

Louvre, No. 5278 of No. 21428. Gewasschen penteekening in O.I. inkt, 0.35 × 0.25 M. Aldaar toegeschreven aan Wtewael.
Repliek of origineel van T. 37. Leiden. Rijks Prentenkabinet. Toegeschreven aan A. Bloemaert. *[Pl. LII]*

38. *Lot en zijn dochters.*
Louvre, No. 5755 of No. 20460. Gewasschen en witgehoogde penteekening in O.I. inkt. Rechts beneden valsch gesigneerd: Spranger. 0.205 × 0.32 M. *[Pl. LI]*

39. *Lot en zijn dochters.*
Amsterdam, Coll. M. F. G. Waller. Gewasschen en witgehoogde penteekening in O.I. inkt en bister, 0.20 × 0.30 M. No. 536 der Veiling 3-3-1920 A'dam. *[niet afgebeeld]*

40. *Lot en zijn dochters.*
Rotterdam, Museum Boymans. Penteekening in O.I. inkt; 0.31 × 0.39 M. Valsch gesigneerd als Spranger. *[Pl. XXVIII]*

41. *De Bruiloft van Peleus en Thetis.*
München. Graphische Sammlung. Inv. No. 41062. Bruin-grijs gewasschen en wit gehoogde penteekening, 0.307 × 0.260 M. De rechterhelft is verknipt en willekeurig uit stukjes in elkaar gezet, zoodat groote partijen ontbreken.
41a. Repliek van T. 41. 's Rijks Prentenkabinet. Inv. No. 568. Grijsgewasschen en witgehoogde penteekening, 0.315 × 0.415 M. Toegeschreven aan B. Spranger. Valsch gesigneerd SPRANGER F. *[Pl. XXXV]*

42. *Venus en Amor beweenen Adonis.*
Weenen, Albertina No. 8132. Bruin gewasschen en wit gehoogde penteekening in O.I. inkt, 0.150 × 0.201. Toegeschreven aan Abr. Bloemaert en als zoodanig gepubliceerd als plaat 116 in J. Meder: Handzeichnungen Alter Meister in der Albertina. *[Pl. LIII]*

43. *Andromeda door Perseus bevrijd.*
Weenen, Albertina No. 8133. Bruin gewasschen en wit gehoogde penteekening in O.I. inkt, 0.158 × 0.203 M. Toegeschreven aan Abr. Bloemaert en als zoodanig gepubliceerd; plaat 116 in J. Meder: Handzeichnungen—Albertina. *[Pl. LIII]*

44. *Suzanna en de Ouden.*
Brunswijk, Landesmuseum. Rondeel; 0.143 M. in doorsnee. Gewasschen penteekening in O.I. inkt. *[Pl. LIX]*

45. *Mozes verwelkomt zijn schoonvader Jethro, zijn vrouw Zippora en haar kinderen en stelt hoofdlieden en rechters aan.*
Leipzig. Kupferstichkabinett. Tentoonstelling Leipzig 1913 Catal. Aldaar geïnterpreteerd als de Verzoening van Jacob en Ezau, bruin gewasschen penteekening, 0.248 × 0.383 M. *[Pl. LIX]*

46. *Een aanzienlijke symbolische vrouwefiguur ontvangt geschenken van een vijftal Oosterlingen,* gezeten onder een baldakijn op een troon, waarlangs het uitzicht op een haven met schepen.
Albertina, 0.187 × 0.241 M. Grijs gewasschen en wit gehoogde penteekening in O.I. inkt. *[Pl. XLI]*

47. *Bij de poort van een belegerde stad neemt een geharnast veldheer, vergezeld door een aanzienlijke vrouw met gewapend gevolg, de sleutels aan* van een drietal nederig knielende aanzienlijke raadsheeren, in de poort gevolgd door gewapende ruiters.
Albertina, 0.187 × 0.241 M. Grijs gewasschen en wit gehoogde penteekening in O.I. inkt. *[Pl. XLI]*

48. *Christus gedoopt door Johannes den Dooper.*
Albertina, 0.31 × 0.407 M. Inv. 8165. Gewasschen en wit gehoogde penteekening. *[Pl. LIV]*

49. *Christus gedoopt door Johannes den Dooper* (onzekere toeschrijving).
Dresden, Kupferstichkabinett. Gewasschen penteekening in bister, 0.159 × 0.203 M. Aldaar toegeschreven aan A. Bloemaert en valschelijk A. B l o m e r t gesigneerd. *[Pl. LIV]*

50. *Christus gedoopt door Johannes den Dooper* (onzekere toeschrijving).
'sRijks Prentenkabinet. Inv. No. 05—170. Grijs gewasschen en wit gehoogde penteekening in O.I. inkt, 0.19 × 0.25 M. *[Pl. LV]*

51. *Mercurius en Battus.*
'sRijks Prentenkabinet. Inv. No. 1936. Grijs gewasschen penteekening, 0.160 × 0.204 M. *[Pl. LV]*

52. *Perseus bevrijdt Andromeda.*
München, Graphische Sammlung. Inv. No. 1068 (3074). Grijs gewasschen en wit gehoogde penteekening in O.I. inkt, 0.159 × 0.207 M. Toegeschreven aan Abr. Bloemaert. *[Pl. LVI]*

53. *Aanbidding der Herders.*
München, Graphische Sammlung. Inv. No. 1060; 0.155 × 0.201 M. Aldaar toegeschreven aan Abr. Bloemaert. *[Pl. LVI]*

54. *De Bruiloft van Peleus en Thetis.*
Brunswijk, Landes Museum. Grijs gewasschen penteekening, 0.338 × 0.430 M. *[Pl. LVII]*

55. *Mozes slaat water uit de rots.*
Albertina, Inv. No. 737—832—8731. Grijs en bruin gewasschen en wit gehoogde penteekening in O.I. inkt, 0.246 × 0.305 M. *[Pl. LVII]*

56. *Aanbidding der Herders.*
London. Victoria and Albert Museum. Grijs gewasschen penteekening. Aldaar toegeschreven aan Bloemaert. Schets voor Sch. XI. *[Pl. VIII]*

57. *Venus en Amor.*
Rotterdam, Museum Boymans. Grijs gewasschen penteekening, staand ovaal, 0.13 × 0.10 M. *[Pl. LVIII]*

58. *Venus en Amor, Bacchus en Ceres.*
Berlijn, Kupferstichkabinett. Grijs gewasschen en wit gehoogde penteekening. Staand ovaal, 0.115 × 0.85 M. Aldaar toegeschreven aan H. Goltzius. *[Pl. LVIII]*

59. *Venus en Amor, Bacchus en Ceres.*
Berlijn, Kupferstichkabinett. Grijs gewasschen en wit gehoogde penteekening. Staand ovaal, 0.115 × 0.85 M. Aldaar toegeschreven aan H. Goltzius. *[Pl. LVIII]*

60. *Aanbidding der Herders.*
Stockholm, National Museum. Grijs gewasschen en wit gehoogde penteekening. Repliek van T. 60 in eenvoudiger techniek. Louvre, No. 22473, 0.155 × 0.21 M. Gewasschen penteekening, toegeschreven aan A. Bloemaert. Een tweede repliek Veiling Coll. Six, A'dam, 16 Oct. 1928. *[Pl. LIX]*

61. *Bruiloft van Peleus en Thetis.*
Berlijn, Kupferstichkabinett. Voorteekening voor Sch. XXII. *[Pl. XV]*

62. *Schets van twee naakte vrouwefiguren.*
Parijs, Louvre, No. 21, 220. Gewasschen penteekening. *[Pl. XLVI]*

63. *Mercurius met het afgehouwen hoofd van Argus.*
Leiden, Rijksprentenkabinet. 0.293 × 0.420 M., op cardoespapier. Gewasschen en met wit gehoogde penteekening. *[Pl. LX]*

64. *Verkondiging aan de Herders.*
Amsterdam, Coll. Dr. N. Beets. 0.20 × 0.313 M. Grijs gewasschen penteekening .No. 368 der Veiling della Faille van Waerloos, Amsterdam, 19 Januari 1904. (Muller fl. 10.—.) *[Pl. LX]*

65. *De Schilder aan den arbeid.*
Gewasschen Penteekening. Hamburg, Kunsthalle. (niet besproken in den tekst).
Veiling J. Tonneman 21 Oct. 1754 No. 68: *Een mannetje dat schildert* door Uytewael $6^1/_2$ × 5 duim.
Veiling 23 Nov. 1767 A'dam, Teek. No. 550 (Kbk. G.) *Een schilder, zittende voor zijn Ezel,* in een rond formaat, met de Pen en O.I.-inkt gewasschen door J. Uytewael.
Veiling Cramer 13 Nov. 1769 A'dam. Teek. No. 1187: *Een Schilder.*
(Repr. tegenover den titel.)

REGISTERS [1])

I. REGISTER VAN KUNSTENAARS.

Achen. Hans von. 42. 43. 56. 118. 208. 232.
Aertsen. Pieter. 3. 4. 85. 109. 202. 224.
Alberti. Cherubini. 230.
Ambrosius. Meester. (Beeldh.) 21.
Amman. Jost. 103.
Angelico. Fra. 172.
Antwerpsche Manieristen. 3. 198. 205.
Arpino. Cavaliere d'. 112. 195.
Balen. Hendrik van. 57.
Barendsz. Dirck. 15. 211. 230.
Barocci. Federigo. 63. 173—178.
Bassano. Jacopo. 17. 55. 58. 63. 78—80. 90. 98. 100. 116. 122. 137. 161. 162. 164. 168. 204. 209. 210. 231—233. 238. 253.
Beer. Joos de. 14—16. 23. 24. 78. 79. 161. 203. 204. 210. 227.
Beham Barthel. 118.
Benson. Ambrosius. 203.
Bernini. Lorenzo. 180.
Beschey. Balthasar. 118.
Beuckelaer. Joachim. (3. 85). 109. 169. 174. 224. 225. 244.
Beyeren. Abraham van. 225.
Bles. Herri met de. gen. Civetta. 241.
Block. Gelis. 24.
Blockland. Anthonie van. 3. 15. 16. 23. 230.
Bloemaert Abraham. 1. 2. 5. 6. 14—16. 20. 23—27. 40. 46. 47. 49. 63. 66. 78. 80. 88—91. 93. 94. 96. 99. 100. 104. 112. 120—122. 124. 125. 128. 132—134. 139. 162. 168. 178. 195. 203—205. 209—212. 215. 216. 218. 219. 222. 223. 227. 228. 230. 231. 234. 235. 239. 240. 243. 244. 252. 259. 261. 262. 263.
Bloemaert. Cornelis. 23. 24.
Bockhoven Rutgerszoon van. 27.
Bosch van Aken. Hieronymus. 20. 162. 163. 198.
Both. Peter Volkertsz. 23.
Botticelli. Sandro. 185. 190. 199.
Bouts. Dirck. 201. 240.
Brill. Matheus. 157. 241.
Brill. Paul. 157. 241.
Bronzino. 169. 193.
Brouwer. Adriaen. 113. 182. 240.
Brueghel. Jan. 6. 57. 61. 63. 204.
Bruegel. Pieter de Oude. 3. 20. 112. 151—154. 157. 164. 167. 202. 212. 242. 244.
Brueghel. Pieter de Jonge. 6.
Bruyn. Nicolaes de. 240.
Brij. Jan Theodoor de. 84. 235.
Brij. Theodoor de. 56.
Buytewech. Willem 244.
Bylert. Jan van. 5. 229. 237.
Caiser. Zie Keyzer.
Calraet. 225.
Campin. Robert. 159.
Caravaggio. Michelangelo da. 5. 100. 170. 187. 228. 237. 243.
Carducci. 168.
Carracci. Gebroeders. 170. 187. 193.
Castagno. Andrea del. 188.
Civetta zie Bles.
Cleef. Cornelis van. 202. 203.
Cleef. Joos van. 200.
Clerck. Hendrik de. 96. 119. 204. 205.
Coeck van Aelst. Pieter. 156. 201.
Cognet. Gillis. 197. 206. 210.
Collaeert. Hans of Joan. 103.
Coninxloo. Gillis van. 6. 62. 206.
Coninxloo. Jan van. 6.
Cornelisz. van Haarlem. Cornelis. 4. 5. 8. 10. 25. 27. 40. 47—49. 53. 66. 68. 69. 79. 84. 88—90. 114. 190. 194. 195. 206. 210—214. 216. 218—226. 234. 235. 240. 244. 252.
Cornelisz. Jacob. 198. 202.
Correggio. 177.
Cort. Cornelis. 63.
Cousin fils. Jean. 17.
Coxie. Michael. 162. 201.
Crabeth. Pieter. 39. 143. 148. 149.
Crabeth. Wouter. 39. 143. 148. 149.
Credi. Lorenzo di. 199.
Cuyp. 225.
Damesen enDammertsz. Zie de Hoey.
David. Gerard. 133.
Doré. Gustave. 241.
Dubois. Ambroise. 17.
Dubreuil. Toussaint. 17.

[1]) Met het samenstellen der Registers hebben zich zeer vriendschappelijk belast Mevrouw J. Vuyk en de Heer E. Modderman te Amsterdam, waarvoor ik hier mijn groote erkentelijkheid betuig.

Dürer. Albrecht. 5. 155. 159. 166. 167. 188. 194. 216. 218. 230.
Elsheimer. Adam. 62.
Engelbrechtsz. Cornelis. 198.
Eyck. Jan en Hubert van. 89. 154. 159. 160.
Floris. Cornelis. 132. 209.
Floris. Frans. 14. 15. 78. 117. 161. 203. 204. 209.
Fontainebleau. School van. 15. 17. 79. 90. 117. 156. 161. 190. 206. 208. 209. 210. 211.
Fragonard. Honoré. 74.
Francesca. Pierro della. 66. 164.
Fréminet. Martin. 17.
Galle. Cornelis. 15.
Geertgen tot St. Jans. 55.
Gheyn Jacob de. 63. 126. 232.
Giorgione. 218.
Goes. Hugo van der. 54. 55. 89. 159. 203.
Goltzius Hendrik. 4. 5. 10. 11. 28. 41. 45. 47. 48. 71. 72. 84. 87. 90. 104. 106. 112. 118. 120. 123. 126. 127. 135. 137. 162. 194. 206. 210. 213—218. 220. 223. 225. 227. 229. 231. 239. 240. 244. 253. 254. 258. 263.
Gondelach. Matthaeus. 83. 208.
Gossaert van Mabuse. Jan. 162. 198—201 216.
Goyer. Marten de. 24.
Greco. Domenico Theotocopuli. 169. 170. 177. 178. 193.
Groningen. Zie Swart.
Grünewald. Matthias. 176.
Hals. Frans. 4. 6. 45. 68. 69. 191. 196. 212. 240.
Heemskerck. Maerten van. 3. 15. 87. 89. 128. 162. 200—203. 216. 230. 241.
Heintz. Josef. 56. 83. 208. 249.
Hemessen. Jan Sanders van. 203.
Hobbema. Meindert. 50.
Hoeven. Abraham van der. 92.
Hoey. Joan de. 18.
Hoey. Lucas Dammertsz. de. 18. 24. 151.
Hoey. Nicolas d'. 17.
Hoey. Geslacht d'. 18.
Holbein d.j. Hans. 193.
Honthorst. Gerard van. 5. 229. 235. 237.
Hooch. Pieter de. 164.
Jode. 103. 138.
Jordaens. Jacob. 204. 206.
Kager. Matthias. 136.
Kaiser. Zie Hendrick de Keyzer. II.
Kalkar. Steven van. 157.
Ketel. Cornelis. 10. 24. 162. 209—212. 219.
Keyzer. Hendrick de. I. (Beeldh.) 24. 25. 26. 128. 208.
Keyzer. Hendrick de. II. (Schilder). 25. 26.
Keyzer. Hendrick de. III. (Zoon van H. I.) 26
Ladmiral. 137. 138.
Lairesse. Gerard de. 5. 112.
Lastman. Peter. 57. 100. 195. 225.
Lauron. M. 112.
Leyden. Lucas van. 14. 18. 52. 62. 79. 89. 112. 142. 198—200. 202. 208. 216. 240. 251.
Ligozzi. 186.
Limbourg. Pol de. 236.
Lindtmeyer. Daniel. 103.
Lionardo da Vinci. 52. 84. 123. 156. 160. 161. 164. 178. 193. 201. 241.
Lisse. Dirk van der. 235.
Lombard. Lambert. 162. 201.
Mabuse. Zie Gossaert.
Mander. Karel van. 4. 6. 194. 196. 206. 212—214. 240. 244. 259. (Zie ook Litteratuur).
Mandijn. Jan. 3.
Masaccio. 189.
Massijs. Jan. 203.
Massys. Quinten. 197. 200. 203. 204.
Matham. Jacob. 124. 213. 215. 216. 229.
Michelangiolo. 4. 45. 77. 94. 96. 110. 111. 115. 132. 141. 161. 164. 165. 168. 172. 175. 177. 178. 182. 185. 186. 188—190. 192. 193. 201. 210. 216.
Miereveld. Michiel van. 68. 117. 118. 235.
Momper. Jodocus de. 6. 204.
Mor. Anton. 81. 182. 186. 193. 202.
Moreelse. Paulus. 23. 24. 37. 68. 229. 235.
Mostaert. Jan. 155.
Muller. Herman. 221. 227.
Muller. Jan. 84. 99. 127. 206. 232. 240.
Naldini. 191.
Neefs. Pieter d. o. 6.
Neer. Aert van der. 108.
Noort. Adam van. 204.
Orley. Bernard van. 89. 199—201. 204. 237
Ostade. Adriaen van. 55. 113. 240.
Parmeggianino. 15. 16. 98. 117. 161. 168. 182. 190. 195. 202. 206. 207. 210—212. 215. 216. 220.
Passignano. 186.
Patinier. Joachim de. 133.
Perrier. 17.
Pichler. Joan Peter. 112.
Pieterse. Gerrit. 15. 225. 226.
Pilander. R. 227.

Poccetti. Bernardo. 232.
Pontormo. Jacopo. 169.
Poppi. 168. 191. 232. 239.
Pourbus. Peter. 201. 204.
Pozzo. G. B. 168.
Primaticcio. 17. 84. 161. 209. 211.
Raffaël. 50. 66. 83. 162. 165. 178. 186. 188. 190. 191. 199—201.
Rembrandt. (6. 7.) 15. 55. 65. 66. 89. 100. 111. 153—155. 167. 176. 183. 207. 231. 237. 243—245.
Reni. Guido. 53. 175.
Roncalli. 168.
Rosso. Rossi di. 17. 43. 96. 209. 211.
Rottenhammer. Johann. 42. 43. 56. 83. 95. 114. 208. 259.
Rubens. Peter Paul. 48. 77. 84. 85. 102. 166. 167. 171. 177. 197. 203—205. 238.
Sadeler. Johannis. 15. 232.
Sadeler. Raffaël. 118. 206.
Saenredam. Jan. 103. 114. 127. 134. 211. 220. 232. 235.
Salviati. 184.
Sansovino. Jacopo. 221.
Schayck. Zie Personenregister.
Schenk. Peter. 112.
Schiavone. Andrea Meldolla. 67. 241.
Schongauer. Martin. 155.
Schoubroeck. Peter. 63.
Scorel. Jan van. 3. 4. 81. 87. 89. 117. 162. 200—203. 228.
Segerman. Jan. 24.
Seghers. Hercules. 231.
Serlio Sebastiano. 156.
Sichem. Christoph van. 138.
Siena. Marco da. 168. 192.
Signorelli. Luca. 189. 190.
Smith. John. 112.
Splinter. Gerrit. 24.
Spranger. Bartholomeus. 4. 6. 42. 47. 48. 72. 84. 85. 91. 92. 93. 97. 106. 119. 120. 123—125. 127. 135. 172. 206. 207. 208. 210. 214. 215. 217. 226—230. 232. 253. 254. 259. 260. 261.
Steen. Jan. 50. 108. 153. 240.
Steenwijk. Hendrik van. d. o. 6.
Steenwijk. Hendrik van. d. j. 6.
Sterkeeker. Zie H. de Keyzer. II.
Stone. Nicolas. 26.
Surugue. P. L. 253.
Sustris van Amsterdam. Lambert. 202.
Swanenburg. Willem Isaacksz. 117. 137. 138. 139. 140. 255.
Swart van Groningen. Jan. 3. 62.
Tanje. Pieter. 137.
Tintoretto. Jacopo Robusti. 56. 87. 173. 185. 192. 204.
Titiaan. 63. 66. 157. 182. 185. 186. 192. 204. 241.
Torrentius. J. 253.
Uccello. Paolo. 189.
Uytenbroeck. Mozes. 118.
Vaenius. Otto. 204. 205.
Valckenborgh. Lucas van. 6. 204.
Valck. 117.
Vasari. Giorgio. 172. 174. 178. 181. 184. 186. (Zie ook Litteratuur).
Velasquez. Diego. 101. 183. 193.
Vellert. Dirck. 14.
Vermeer. Jan. 164. 243.
Veronesse. Paolo. 122.
Vianen. Adam van. 24. 208. 246.
Vianen. Paulus van. 24. 42. 208. 246.
Vico. Aenaea. 96.
Volterra. D. da. 192.
Vos. Maerten de. 103. 204.
Vredeman de Vries. 6. 102.
Vrye. Adriaen Gerritsz. de. 142—144. 148—150.
Watteau. Antoine. 42. 253.
Weyden. Rogier van der. 159. 175.
Willaerts. Adam. 24.
Winghe. Jodocus van. 20. 206.
Winsen. Peter van. 26.
Wtewaal. Zie Personenregister.
Wtewaal. Joachim. Als beeldh. 21.
Zuccari. Federigo. 63. 168. 178. 232. 234. 239.
Zucchi. Jacopo. 56. 168.
Zurbaran. Francesco. 101.
Zijl. Dirk van. 148.

II. PERSONENREGISTER.

„Litt." achter de naam beteekent dat het oordeel (mondeling of schriftelijk) van den drager van deze naam aangehaald is. „Coll" achter de naam beteekent dat over een voorwerp uit het bezit van deze persoon gesproken wordt. De datum is die der veiling.

Acronius. Joh. 96.
Aelberts. Hill. 34.
Adriaensz. Joach. 13.
Alewijn—Geelvink. (Coll. 1767) 249.

Arendsz. v. Naerden. J. 20. 249.
Armenini. (Litt.) 185.
Arnolfini. 164.
Bagot. Sir Ch. (Coll. 1836) 71. 251.
Banning Cock. 243.
Bassermann—Jordan. (Litt.) 118. 234.
Bartsen. Jan. 11.
Beets. Dr. N. (Coll.). z. Amsterdam.
Beitscher. (Coll.). z. Berlijn.
Bellori. (Litt.). 174. 193. 195.
Benesh. Dr. O. (Litt.). 114. 120.
Benthem. Alb. van. 30. 31.
Benthem. Gonda van. 30. 31.
Bergson. J. (Coll. 1789). 255.
Bezemer. Mr. W. (Litt.). 37. 72.
Binder. Dr. (Litt.). 84.
Birch—Hirschfeld. (Litt.). 159.
Bloch. V. (Coll.). z. Weenen.
Bock—Friedländer. (Litt.). 103.
Boddam. Rogier. 13. 35.
Boekhoven. R. van. 19.
Böhler. (Coll. 20°). 252.
Bohlmann. R. (Coll.). z. Brunswijk.
Bolland. 165.
Borromeo. 171.
Bosman. Marg. 20. 252. 254.
Both. P. Volkertsz. 23.
Boughton Knight. Bart. A. R. (Coll.). 97.
Bourde de la Roguerie. (Litt.). 16.
Bourgneuf. Charles de. 16. 17.
Bout. Adr. (Coll. 1733). 20.
Boya. Fr. Hertog van Candia. 179.
Bredius Dr. A. (Litt.). 20. 249. 252. 254.
Bredt. E. W. (Litt.). 83.
Breyeris. Ds. Joannis. 36.
Brinckmann. Prof. Dr. A. E. (Litt.). 184.
Brom. Dr. G. (Litt.). 8. 12. 28.
Bruckenthal. Baron. (Coll.). z. Hermannstadt.
Bruinings. Ant. R. Th. 13. 34.
Brulliot. Fr. (Litt.). 255.
Bryan. (Coll.). 97.
Buchell. A. van. (Litt.). 8. 10. 12—14. 19—22. 28. 29. 96.
Burchard. L. (Litt.). 15. 225. 244.
Caraffa. 171.
Carondelet. 199.
Chabert. de Vatolla. (Coll.) z. Parijs.
Chanenko. (Coll.). z. Kiëf.
Citters. Kien van. (Coll. 1798). 252. 255.
Cleeff. Egbertus van. 34.
Clemens VII. Paus. 17.
Cockburn. Sir E. (Coll. 1903). 249.
Coehoorn. M. van. (Coll. 1801). 252.
Colnaghi. (Coll. 1861). 253.
Cramer. (Coll.). 119.
Cremer. General-Consul. (Coll.). z. Bremen
Cremer. (Coll. 1816). 251.
Croce. Ben. (Litt.). 183.
Cronenburgh. (Coll. 1762). 104.
Dacheran. (Coll. 1909). 251.
Davies. Randall. (Coll.). z. London.
Delbanco. Dr. G. (Litt.). 227.
Demont. L. (Litt.). 50.
Derkinderen—Bezier. Mevr. (Coll.). zie Amsterdam.
Diplock. (Coll.). z. London.
Doetsch. (Coll. 1895). 252.
Dompselaer. Mr. Hendrick van. 34.
Descamps. J. B. (Litt.). 27.
Diez. (Litt.). 119. 208. 234.
Dvořák. Max. (Litt.). 169. 174. 194.
Eyndhoven. A. J. van. (Coll. 1885). 258.
Fabricius. General von. (Coll.1906). 251.
Faille de Waerloos. de la. (Coll. 1904). 94. 263.
Felix. Dr. D. A. (Litt.). 1. 37.
Feulner. Dr. (Litt.). 77.
Foken. Anna. (ook Foocken). 13.
Foucquet. (Coll. 18°). 249.
Frederik V. Koning v. Denemarken. 250.
Freise. K. (Litt.). 57.
Frey. (Coll.). z. Aken.
Friedländer. M. J. (Litt.). 3. 57. 98. 118. 151. 152. 153. 160. 169. 253.
Friedrich Wilhelm. Keurvorst. 20.
Frimmel. (Litt.). 59. 114. 224.
Fröhlich—Bum. (Litt.). 182. 241.
Fuszli. H. H. (Litt.). 27. 28.
Galland. Georg. (Litt.). 20.
Geer van Oudegein. de. (Litt.). 36.
Gelder. Dr. J. J. de. (Litt.). 135. 136.
Geus. C. de. (Litt.). 147. 148.
Gilio. G. A. (Litt.). 178.
Glaser. Prof. Dr. K. (Coll.). z. Berlijn.
Glitza. (Coll.). z. Hamburg.
Gogh. van. (Coll. 1913). 94.
Gool. J. van. (Litt.). 27.
Gorter. Herman. 47.
Govertsen. Jan. 225.
Gregorius XIII. Paus. 171.
Groeninx van Zoelen. Mr. C. (Coll. 1800). 119.
Groot. de. (Coll. 17°). 248.
Grotius. Hugo. 37. 72.
Gurlitt. Fr. (Coll.). z. Berlijn.
Haberditzel. F. M. (Litt.). 42.

Hadeln. D. von. (Litt.). 58.
Halen. Christina. van. 11. 28. 29. 31. 45. 248.
Halen. Peter van. 28.
Halen. Willem Adamsz van. 29.
Hamersfelt. Not. Splinter van. 35.
Heek. J. H. van. (Coll.). z. 's Heerenberg.
Heemskerk. J. H. van. (Coll. 1770) 255.
Heimenberg. Jan van. 30.
Heinsius. Prof. Daniël. 139.
Hemerden. Frans van. 35.
Hemerden. Gijsbert Martensz. van. 35.
Hemerden. Willem Gijsbertus van. 35.
Hemert. Maria van. 32.
Hermansz. Jan. 35.
Heredia. Markies Victorie de. (Coll. 1912). 225.
Herwaerden. Jacob van. 34.
Heuvel. v. d. (Coll. 19°). 251.
Hirschmann. Dr. O. (Litt.). 4. 11. 214. 215. 216. 225. 231. 253.
Hoet. (Coll. 1760). 11. 135.
Hoevenaar. Notaris. (Litt.). 14. 18. 23. 24.
Hofstede de Groot. Dr. C. (Litt.). 40. 88. 104. 117. 119. 132. 231. 232. 256.
Holland. Prins Hendrik van. (Coll.). 82. 252.
Holstein. Graaf. (Coll.). z. Holsteinborg.
Hondius. Ds. Johannes. 29.31. 32. 33.
Hoogewerff. Dr. J. G. (Litt.). 13. 198.
Hopkooper. Th. G. (Litt.). 143. 144.
Hoshek. (Coll.). 231.
Houbraken. A. (Litt.). 27.
Housmann. (Coll. 19°). 254.
Howard. (Coll.). z. London.
Hijmans. H. (Litt.). 24. 26. 28.
Hijndersteyn. Willem van. 19.
Immerzeel. G. (Litt.). 27.
Jacobsen. Dr. R. (Litt.). 211. 213. 214. 238. 245.
James. S. (Litt.). 164.
Jongh. Jacob de. (Litt.). 137.
Julienne. 253.
Karel de Groote. 8.
Karel V. 8. 131.
Kauffmann. H. (Litt.). 15. 79. 206. 208. 209. 210. 211. 245.
Kaufmann. A. A. (Kunsth.). 250.
Kilenyi. (Coll. 1917).
Kist. N. C. (Litt.). 143.
Knopen. Alidt. G. 19.
Knijffs. Mariken. 13.
Kolasinsky. (Coll. 1917). 232.
Kramm. Chr. (Litt.). 27. 28. 143. 144. 149. 150.
Kraus. F. (Litt.). 175.
Kurth. Dr. Betty. (Coll.). z. Weenen.
Lambertsz. Jan. 30.
Langeraad. Dr. L. A. (Litt.). 8. 12. 28.
Leeuwen. Mr. W. F. van. (Coll.). z. Amsterdam.
Leicester. Graaf van. 36. 90.
Leishing. (Litt.). 112.
Leopold Wilhelm. Erzherzog. (Coll.). 249.
Leporini. H. (Litt.). 56. 83. 92.
Levetzow. Ulr. von. (Coll. 1900). 234.
Lienden. Mathijs van. 35.
Lissa. (Coll.). z. Berlijn.
Lith. (Coll.). 104.
Lomazzo. (Litt.). 185. 194. 214. 239.
Loon. Mr. G. van. (Litt.). 81.
Lormiers. W. (Kunsth.). 21.
Loyola. Ign. de. 171.
Lugt. F. (Litt.). 3. 136. 259.
Lugt. F. (Coll.). z. Maartensdijk.
Mander. K. van. (Litt.). 5. 10—20. 22—24. 27. 28. 45. 46. 71. 90. 106. 107. 109. 127. 137. 196. 197. 210—212. 216. 217. 229. 235. 237. 239. 251. 254. (Zie ook Kunstenaars).
Martens. Mr. J. 21. 22. 29. 31. 32. 34. 249. 253. 254.
Martens. J. C. (Coll. 1759). 116. 254.
Martens. (Coll. 1894). 251.
Martens van Sevenhoven. Fam. 21. 29. 31.
Martens van Sevenhoven. Jhr. A. H. (Litt.) 11.
Martens van Sevenhoven. Jhr. J. C. (Coll.). z. Almen.
Martens van Sevenhoven. Jhr. J. L. A. 29. 248.
Matsvansky. (Coll.). z. Weenen.
Maurits. Prins. 37. 143.
Mayer. A. (Litt.). 241.
Meder. (Litt.). 128. 261.
Merens. (Coll. 1778).
Meriamet. (Coll. 19°). 251.
Metz. C. M. (Litt.). 63.
Meurs. Gravin van. 36.
Meyer Karel. (Litt.). 42.
Modern. H. (Litt.). 42.
Moes. W. (Litt.). 132. 248. 249. 250. 254.
Montauban van Swijndrecht. (Coll. 1906). 130.
Montefeltre. 164.
Morell. G. (Kunsth.). 250.
Muchall—Viebrook. Th. (Litt.). 83. 206. 208.

Müller. Corn. (Litt.). 223.
Muller. Fred. (Litt.). 137.
Muller. Dr. Mr. S. (Litt.). 10. 13. 14. 18. 20. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 155.
Müller—Freienfels. R. (Litt.). 220.
Musschenbroek. R. van. (Coll. 1808). 251.
Naerden. z. Arendsz.
Nagler. Dr. G. R. (Litt.). 27.
Nahuys. Comte. (Coll. 1856). 251.
Nellesteyn. Burgem. Mr. J. van. 30—34.
Neumann. C. (Litt.). 244.
Nicquet. Jan. z. M. Bosmans.
Obdam. z. Wassenaer.
Obreen. Fr. D. O. (Litt.). 25. 143.
Oldebourg. (Litt.). 98. 253.
Olschki. L. (Litt.). 159.
Olycan. J. P. en vrouw. 45. 68.
Ovidius. 54.
Pallfy. (Coll.). z. Budapest.
Pallo. Theodoro. 212.
Panofsky. (Litt.). 159. 160.
Parma. Marg. van. 186.
Pappé. (Litt.). 66. 132.
Pater. Aletta. 30—34.
Pater. Christina I. 31.
Pater. Christina II. 32.
Pater. Christina III. 30. 31. 32. 33.
Pater. Eva. 32.
Pater. Hendrick. 31. 32. 33.
Pater Hillegonda I. 31.
Pater. Hillegonda II. 29—34.
Pater. Mr. Johan. 11. 22. 29—33. 36. 45. 67. 250.
Peele. Ida C. E. (Litt.). 147.
Peltzer. Dr. A. (Litt.). 10. 22.
Peltzer. R. A. (Litt.). 42. 43. 56. 118. 208. 232.
Perre. van der. (Coll.). z. Parijs.
Pevsner. N. (Litt.). 168—174. 178. 179. 180.
Pevsner—Grautopf. (Litt.). 58.
Pisko (Coll. 1906). 252.
Pit. Dr. A. (Litt.). 160. 161. 180.
Pius V. Paus. 171. 712.
Philips de IV. 193.
Philips van Bourgondië. Bisschop. 198.
Plato. 164. 165. 200.
Plettenberg. (Coll. 1738) 21.
Plietsch. Ed. (Litt.). 63.
Poll. Maria v. d. 12. 19.
Portinari. 164.
Pott. Gerrit v. d. (Coll. 1888). 71.
Preyer. Gotfr. von. (Coll.). z. Weenen.
Purgold. Dr. (Litt.). 49.
Puyl. G. v. d. (Litt.). 14. 18.
Rathgeber. Georg. (Litt.). 27.
Reenen. Geertruyd van. 13.
Reenen. Peter van. 13.
Regteren. Altena. J. Q. v. (Litt.). 66.
Rhodia. 13.
Ridder Wendela de. 12.
Riegel. H. (Litt.). 28. 46. 248.
Riegl. A. (Litt.). 219.
Roore. de. (Coll. 1747). 248.
Rosenberg. (Coll. 1922). 117. 256.
Rothmann. (Coll.). 252.
Röver. Valerius. 20.
Royaards. H. J. 143.
Rudolf II. Keizer. 4. 208. 215.
Ruskin. J. (Litt.). 182.
Ry. Claes Wz. van. 34.
Rijn. G. van. (Litt.). 10. 19.
Sandrart. J. von. (Litt.). 10. 22. 23. 27. 28. 29. 38.
Saxl. (Litt.). 100.
Schadenbroeck. G. van 13.
Schayck. Adriaen van. 13.
Schayck. Antonia van. 12.
Schayck. Cornelia Marcellisdr. van. 13.
Schayck. Ernst van. 13.
Schayck. Joachim van. 12. 13. 14.
Schayck. Maria van. 12. 13.
Schayck. Maria v. (vrouw van Joachim) geb.? 12.
Scheltema. N. (Litt.). 143.
Schley. v. d. (Coll.). 252. 255.
Scholiers. Agatha. 11.
Schönborn—Wiesenheidt. Graf. (Coll.). z. Pommersfelden.
Schonlank. (Coll. 1916). 233.
Schreuder. Mr. J. G. (Litt.). 221.
Schroyesteyn. Maria van. 28.
Schwarzenberg. (Gall.). z. Weenen.
Schwarzenski—Schilling. (Litt.). 57. 92.
Schuyck. z. Schayck.
Seidel. Paul. (Litt.). 235.
Semenoff. (Coll.). 9.
Sideroff. (Coll.). z. Petersburg.
Siret. A. (Litt.). 26. 28.
Six. Prof. Jhr. Dr. J. (Litt.). 26.
Sixtus V. Paus. 17. 171.
Solly. (Coll. 1821). 252.
Spitzer. (Coll. 19°). 251.
Splinter van Hamersfelt. z. Hamersfelt.
Stechow. Dr. S. (Litt.). 211.
Stolk. van. (Coll.). z. Haarlem.
Stroganoff. (Coll. 1924). 71.

Stuers. Frl. de. (Coll.). z. Arnhem.
Stuers. Victor de. (Coll.). 251.
Suida. W. (Litt.). 118.
Sweelinck. Jan Pietersz. 225.
Swillens. P. (Litt.). 13.
Teding van Berkhout. Jhr. (Litt.). 137.
Teukner. (Coll. 1902). 252.
Thieme—Becker. (Litt.). 11. 18. 24. 211. 214. 217.
Trivulzio. (Coll. 1764). 254.
Vasari (Litt.). 194. 197. 214. 239. zie ook register Schilders.
Veer. Belichen de. 35.
Vermey. Chr. (Litt.). 148.
Vermij. D. (Litt.). 143. 144.
Viet. (Coll. 18°). 255.
Vis. Eelco M. (Litt.). 147.
Vlooten Reyer Bartsz. van. 34.
Vogelsang. Prof. Dr. W. (Litt.). 52. 225.
Vondel. 235. 244.
Vorstman. Ds. M. A. G. (Litt.). 143.
Vosch. Peter. 13.
Voss. H. (Litt.). 56. 63. 168. 173—177. 181. 184. 185. 187. 189. 191. 192. 195. 232.
Vries. Burgemeester de. (Coll.). 11.
Vuyk. J. (Litt.). 15.
Wael. Joach. de. is Joach. Wtewael.
Waetlerly. (Coll.). zie Onbekend waar.
Waey. Notaris Gerrit van. 35. 36.
Wagenhoff—Dolch. (Coll.). z. Parijs.
Waller. M. F. G. (Coll.). z. Amsterdam.
Walvis. J. (Litt.). 148. 149. 150.
Wassenaer van Obdam. Graaf. (Coll. 1750) 21.
Waterland. E. 11.
Weale. John. (Litt.). 148.
Wedekind. F. R. (Litt.). 221.
Wedewer. (Coll. 1899). z. Keulen.
Weely. Goudsmid. (Coll.). 71.
Weisbach. W., (Litt.). 169. 170. 171. 173. 175. 178. 179. 180. 181. 183. 184. 187. 191. 192. 193. 194.
Weisman. A. W. (Litt.). 26.
Weizsäcker. H. (Litt.). 62.
Wel. Mr. Johan van der. 34.
Wetering. Monseigneur van de. (Litt.). 16.
Weyermans. J. C. (Litt.). 27.
Winkler. Fr. (Litt.). 40. 132. 158. 159. 160. 186. 204.
Willem I. de Zwijger. 24.
Willemsdr. Anna. 35.
Willemsz. Thyman. 34.
Wit. Ridder Steph. de. 80. 81. 151.
Witt. Sir Robert. (Litt.). 136.
Witt. Sir Robert. (Coll..) z. London .
Woermann. (Litt.). 26. 28. 95. 184. 191.
Wölfflin. H. (Litt.). 185.
Woltmann. (Litt.). 26. 28.
Wtewael. Adr. Jansz. 13.
Wtewael. Adr. Marcellisz. 13.
Wtewael. Alith. 13.
Wtewael. Antonia. 34.
Wtewael. Antonietta. 19. 22. 29. 30. 31. 32. 33. 36. 45. 67.
Wtewael. Antonis. 12. 13. 14. 22.
Wtewael. Elisabeth. 13. 35.
Wtewael. Eva. 29. 32. 33. 36. 45. 70.
Wtewael. Frederik de Breede. 12. 34.
Wtewael. Hadewich. 13.
Wtewael. Jacob Pouwelsz. 35.
Wtewael. Jacob Woutersz. 28. 35.
Wtewael. Jan Joachimsz. 31—36. 69.
Wtewael. Johan Antonisz. 12. 13. 35. 37.
Wtewael. Jan Jansz. I. 12. 14.
Wtewael. Jan Jansz. II. 12. 13. 19.
Wtewael. Jan Jansz. III. 12. 13. 34.
Wtewael. Jan Jansz. IV. 13.
Wtewael? Lucas. 18. 23.
Wtewael. Maria. 34.
Wtewael. Martinus. 13.
Wtewael. Mechteld. 13.
Wtewael. Paul. 27.
Wtewael. Peter. 22. 23. 29—33. 35. 36. 45. 69. 112. 116.
Wtewael. Yda de Breede. 13. 34.
Wttewaell. Fam. te Houten. 11.
Wurzbach. A. von. (Litt.). 18. 26. 28. 49. 117. 137. 248. 255.
Wybrands. Joannis. 36.
Wyngens. M. (Coll. 16°). 71. 251.
Yerkes. Charles. T. (Coll.). z. New York.
Yver. (Coll.). 11.
Zimmermann—Jaffe. Frau. Legationsrat. (Coll.). z. Berlijn.
Zomer. Jan Pieter. 20.
Zottmann. L. (Litt.). 55. 58.
Zuylen. Mr. Johan van. 34.
Zwaerdecroon. Notaris Frederic. 36.
Zwaerdecroon. Notaris Wolfhard. 35. 36.

III. REGISTER DER PLAATSEN EN DER KUNSTWERKEN.

Aken.
Suermondt Museum.
Wtewael. Zie Berlijn. K. Fr. M.
Coll. Frey.
Bloemaert. Verk. a. d. Herders. 232.

Almen.
Coll. Martens van Sevenhoven.
Wtewael. (Sch. XVI). 29. 33. 67. Pl. XIII.
,, (Sch. XVII). 29. 33. 66. Pl. XIII.
,, (Sch. XVIII). 29. 45. 69. Pl. XIV.
,, (Sch. XIX). 29. 33. 69. Pl. XIV.
,, (Sch. XX). 29. 33. 70. Pl. XIV.

Amsterdam. 8. 10. 11. 20. 25. 26. 36. 138. 205. 211.
Rijksmuseum.
Wtewael. Zie: Utrecht Kunsthist. Inst.
Utrecht Centraal Mus.
Muiderslot.
de Clerck (ten onr. a. W. toegeschr. Sch. X). 119. 256.
Beuckelaer. Keukenstuk. 85.
Cornelis. Mars en Venus. 222.
,, Kindermoord, 190. 219. 223. 240.
Goltzius. Pomona. 218.
Ketel. Schuttersstuk. 212.
Rembrandt. Nachtwacht. 89. 195.
Scorel. Magdalena. 201.
Rijksprentenkabinet.
Wtewael. (T. 8). 129. Pl. XXXIX.
,, (T. 22 repl.) 120.
,, (T. 23). 97. 121. 123. Pl. XLV.
,, (T. 25). 91. 121. 123. Pl. XLVII.
,, (T. 41A). 95. 107. 115. 127. Pl. XXV.
,, (T. 50). 61. 133. Pl. LV.
,, (T. 51). 133. Pl. LV.
Goltzius 1). Simson 2). Judith 3). Debora 4). David. 215.
,, Mars. 84.
Pieterse. G. Maria en Elisabeth. 226. Pl. LXXII.
,, H. Sebastiaan 225. 226.
,, Aanb. der Herders. 226.
Spranger. Godenmaal. 92. 124. Pl. LXVII.
Stedelijk Museum.
Bloemaert. Opw. van Lazarus. 63. 98. 195.
Coll. Derkinderen.
Bloemaert. Satan onkruid zaaiend. 80. 232.
Mander. Man-naaktfiguur. 212.
Coll. v. Leeuwen.
v. Achen. Oordeel van Paris. 118.
Coll. Six (vroeger) Wtewael (T. 60 repliek.)
Coll. Waller.
Wtewael. (T. 39). 127.
Coll. Beets.
Wtewael. (T. 64). 137. Pl. LX.

Anholt.
Coll. Fürst zu Salm-Salm.
Rembrandt. Diana en Acteon. 57.

Antwerpen. 127. 138. 166. 187.
Museum.
Orley. Laatste Oordeel. 200.

Aranjuez. 250.

Arnhem. 11.
Museum. (Coll. Frl. de Stuers).
Wtewael. (Sch. XXV). 80h. 82. Pl. XI.

Asschaffenburg.
Museum.
Bloemaert. Godenmaal. 234.

Bamberg.
Städt. Museum.
Beuckelaer. Markt. 224.

Berlin.
Kaiser Friedrich Museum.
Wtewael. (Sch. XXX). 84. 102. 107. 109. Pl. XIX.
,, (Sch. XLIV). 108. Pl. XXXI.
Hals. Fr. Joh. Acronius. 96.
Mor. Marg. v. Parma. 186.
Rubens. Bevr. v. Andromeda.
Kupferstichkabinet.
Wtewael. (T. 14). 94. 119. 132. P. XXII.

Wtewael. (T. 18). 91. 93. 119. 121. 125. 132. 227. Pl. XXIII.
„ (T. 28). 92. 93. 123. 226. Pl. XLIX.
„ (T. 31). 92. 93. 94. 124. Pl. L.
„ (T. 32). 92. 93. 124. Pl. L.
„ (T. 58). 135. Pl. LVIII.
„ (T. 59). 135. Pl. LVIII.
„ (T. 61). 49. 74. 77. 95. 107. 132. 135. Pl. XV.
Amman. J. Suzanna. 103.
Bloemaert. Predik. v. Joh. d. D. 92. 93.
Cornelis. Godenmaal. 219.
„ Staande figuur. 219.
Goltzius. Prudentia. 215.
Mander. Propheet. 213.
Pieterse. Predik. v. Joh. de D. 226.
Spranger. Apollo onder de Muzen. 92.
Coll. Beitscher.
Rottenhammer. Acteon. T. 83. 208.
Coll. Glaser.
Wtewael. (Sch. X). 16. 20. 49. 56. 57. 58. 65. 105. Pl. VII.
„ (Sch. XXXII). 71. 86.
Bloemaert. Mozes slaat Water. 93. 120. 233.
Coll. Gurlitt.
Wtewael. (Sch. XXIII). 77. 90. 91. 98. P.l XVI.
„ (Sch. XXIX). 83. 114.
„ (Sch. XXXIII). 78. 87. 90. 95. 96. 98. 101. 108. 119. 199. 219. 224. 230. 239. Pl. XXI.
„ (T. 19). 92. 93. 123.
„ (T. 20). 91. 93. 119. 121. 123. 132. Pl. XXIII.
Cornelis. Zondvloed. 221.
„ Lot en zijn dochters. 84.
„ Oordeel van Paris. 222.
„ Mars en Venus. 221. 222.
Goltzius. „Regia Solis erat" (T.) Pl. LXX.
v. d. Hoeven. Apollo en de Muzen. 92.
Pieterse. G. Aanbid. der Herders. (T.) 226.
Coll. Lissa.
Bloemaert. Verm. d. brooden. 233.
Coll. Frau Zimmerman—Jaffe.
Peter Wtewael ? (t. onr. a. W. toegeschr. Sch. I). 116.
Kunsthandel.
Wtewael. (Sch. XLI). 64. 104. Pl. XXVIII.
Uytenbroeck. M. v.? (t. onr. a. W. toegeschr. Sch. VI). 118.

Bologna. 215.
Museum.
Bassano. J. Aanbid. d. Herders. 58.

Bonn.
Prov. Museum.
Cornelis. Bad v. Diana. 222.

Bremen.
Coll. Cramer.
Cornelis. Keukenscène. 224. 225.

Breslau.
Museum.
Bloemaert. Myth. scène. 88. 89. 90. 93. 94. 132. 230. Pl. LXVIII.
Heemskerk. Ecce Homo. 241.

Brunswijk.
Landesmuseum.
Wtewael. (Sch. V). 46. 47. 48. 49. 70. 74. 75. 77. 105. 112. 115. Pl. III.
„ (T. 24). 92. 96. 121. 227. Pl. XLVII.
„ (T. 33). 125. 126. Pl. LI.
„ (T. 44). 96. 103. 121. 122. 128. 134. Pl. LIX.
„ (T. 54). 76. 77. Pl. LVII.
Bloemaert. Kerstnacht. 232.
„ 2 Mannen. (T). 94.
Cornelis. Zondvloed. 219. 221. 223. 240.
Pieterse. Musiceerend Gezelschap. (T). 227.
„ Maria met kind. (T). 227.
„ ? Godenmaaltijd. (T). 227.
Spranger Pred. v. Joh. d. D. (T). 92.
„ Engel met 2 bazuinen. (T). 91.
„ Zeus en Hera. (T). 92.
„ Pegasus. (T). 92.
„ Oordeel v. Paris. (T). 92. 97.
„ Apollo en Daphne. (T). 93.
Uytenbroeck. M. v. Bachusfeest. 118.
Coll. Bohlmann.
Wtewael. (Sch. XXXI). 85. 104. 109. Pl. XX.

Brussel.
Museum.
Bruegel. Val van Icarus. 112.

de Clerck. Christus en de Kinderen. 205.
Massijs. Anna altaar. 197.
Orley Jobsaltaar. 201.
Museum. (Coll. de Grez).
Bloemaert. Cherubini Alberti. Apollo en Daphne. 88. 92. 93. 94. 230. Pl. LXIX.
Cornelis. Apollo en Daphne. Pl. LXX.

Budapest.
Museum. (Coll. Pallfy).
Wtewael. (Sch. XXXIV). 49. 90. 95. 97. 98. 101. 105. 121 Pl. XXIV.
Cornelis. Bacchanaal. 224.
,, Jupiter en Mercurius. 221.

Cambridge.
Fitz-William Museum. (Mesman Bequest).
Wtewael. (Sch. XXXV). 49. 90. 97. 101. Pl. XXIV.

Cleef. 20.

Delft.
Museum ,,Huis Lambert v. Meerten''.
Wtewael. Zie Muiden.
Tegeltablaux. (Coll. Vis). 147.
Nieuwe Kerk.
de Keyzer. H. Graf. Willem I. 24.

Dessau.
Museum.
Lindtmeyer. Drie Koningen. 103.
Rottenhammer. Acteon. 56. 83. 208.
Amaliënstift.
?? (Ten onr. a. W. toegeschr. Sch. VIII). 118.

Downton Castle. 97.

Dresden.
Museum.
Wtewael. (Sch. I). 40. 65. 125. 128. 209. Pl. II.
(Ten onr. a. W. toegeschr. Sch. XI). 103. 119.
Bloemaert. Kerstnacht. 232.
Breugel. P. d. o. Pred. van Joh. d. D. 62.
Cornelis. Gouden eeuw. 221.
Giorgione. Venus. 218.
Raffaël. Sixtijnsche Madonna. 50.
Kupferstichkabinet.
Wtewael. (T. 1). 95. 126. Pl. XXXIV.
,, (T. 22). 97. 120. 126. 132. Pl. XLV.
,, (T. 34). 125. 126. Pl. LI.
,, (T. 49). 61. 133. Pl. LIV.

Düsseldorf.
Gal. Electorale.
Achen. Verkondiging. 56.

Florence. 158. 184. 186. 192.
Uffizi.
Botticelli. Venus. 199.
Credi. Venus. 199.
Museo. Nazionale.
Sansovino. Bacchus. 221.
W. Lorenzo.
Michelangiolo. Medici graven 96. 161.

Fontainebleau. 84.

Frankfort.
Städelsches Kunstinstitut.
Bloemaert. Judith. 215. 232. 239.
Coll. Beit von Speyer.
Wtewael. repliek. Sch. XXXIX. p. 103.

Genua.
Pal. Rosso.
Reni. St. Sebastiaan. 52.

Gotha.
Herzogliches Museum.
Wtewael. (Sch. VI). 49. 229. Pl. IV.

Göttingen.
Sammlung der Universität.
Wtewael. (T. 5). 126. 127. 129. Pl. XXXVIII.
,, (T. 6). 126. 127. Pl. XXXVIII
,, (T. 36). 125. Pl. LII.

Gouda.
Museum.
Wtewael. (Sch. XXXVIII). 102. 103. Pl. XXVI.
St. Janskerk.
Wtewael. Glazen. 8. 18. 39. 72. 109. 142—150. 238. Pl. LXII—LXVI.

Graz.
Johanneum.
Achen. Oordeel van Paris. 118.

's-Gravenhage. 20. 21.
Mauritshuis.
Wtewael. (Sch. XXI). 70. 86. 96. 97. 125.
Bloemaert. Godenmaal. 205. 235.
Hals. Fr. Echtpaar Olycan. 45. 68.
Lastman. Opwekking van Lazarus. 100. 195.

Haarlem. 4. 5. 205. 211. 228.
Frans Hals-museum.
Cornelis. Schutterstuk. 219.
,, Kindermoord. 4. 190. 219. 222, 223. 224.
,, Doop van Christus. 224. 225.
,, Het wonder van Haarlem. 220.
,, Kinderzegening. 224. 225.
,, St. Sebastiaan. 226.
,, Brandstapel. 221. 222. 224.
,, Peleus en Thetis. 47. 221. 224.
Goltzius. Hercules. 218.
Heemskerk. Ecce Homo. 241.
Teylerstichting.
Wtewael. (T. 3.) 74. 76. 77. 114. 115. 135. Pl. XXXIII.
Vroeger Museum van Stolk.
Mostaert. West-Indië. 155.

Hamburg.
Kunsthalle.
Wtewael. De Schilder. Pl. LXXIII.
Coll. Glitza. (vroeger).
Goltzius vrije copie n. (Ten onr. a. W. toegeschr. Sch. IV). 117.

Hampton. Court.
Bloemaert. Bruiloft van Psyche. 234.

Hannover.
Museum.
Wtewael. Zie Berlijnsche Kunsth.
Cornelis. Mars en Venus. 222.

's Heerenberg.
Coll. van Heek.
Wtewael. (Sch. XXXVII). 80. 100. 134.

Hermannstadt.
Baron Bruchenthal.
Wtewael. (Sch. XII). 60. 135. Pl. IX.
,, (Sch. XIIA). 60. 135. Pl. IX.
,, (Sch. XIIB). 60. 135. Pl. IX.

Holsteinborg.
Graf Holstein.
? ? (Ten onr. a. W. toegeschr. Sch. VII). 118.

Hoorn. 28. 35.

Karlsruhe.
Kunsthalle.
de Clerck. Diana en Callisto. 96.
Cornelis. Doop Christi. 224.

Keulen.
Vroeger Coll. Wedewer.
Wtewael. (Sch. XL). 104. Pl. XXVII.

Kief.
Coll. Khanenko.
Wtewael. (Sch. XXXVIIB). 101.
Cornelis. Diana en Callisto. 222.

Kopenhagen.
Statensmuseum.
Wtewael. (Sch. XIII). 60. 245. Pl. X.

Leiden. 189. 228.
Lakenhal.
Lucas v. Leyden. Laatste Oordeel. 199. 208.
Prentenkabinet.
Wtewael. (T. 37 repliek?) 125.
,, (T. 57. repliek.) 135.
,, (T. 63). 136. Pl. LX.

Leipzig.
Museum.
Volterra. Hl. Familie. 192.
Kupferstichkabinet.
Wtewael. (T. 45). 129. 134. 139. 140. 147. 209. Pl. LIX.

Lille (Rijssel). 17.
Museum.
Wtewael. (Sch. XXXVI). 17. 63. 90. 98. 101. Pl. XXV.

Linköping.
Dom.
Heemskerk. Ecce Homo. 241.

London.
British Museum.
Wtewael. (T. 2). 103. 112. 131. 135. Pl. XXVII.

Bassano. Aanb. der Herders. 58.
Floris. Corn. Ontwerpen. (T.) 132.
Zuccari. Theaterdecor. (T.). 63.
National Gall.
Bruegel. P. d.o. Aanb. der Koningin. 151.
Valasquez? Aanb. der Herders. 101.
Victoria and. Albert Museum.
Wtewael. (T. 56). 58. 60. 135. Pl. VIII.
Goltzius. Gouden Eeuw. (T.) 95. 120.
Tegeltableau. 147.
Wallace Coll.
Fragonard. Chiffre d'amour. 74.
Coll. Diplock.
Wtewael. (Sch. XLVII). 113. 243. Pl. XXXII.
Coll. Howard.
Wtewael. (Sch. XLII). 95. 105. Pl. XXX.
,, (Sch. XLIII). 85. 106. 226. Pl. XXIX.
,, (Sch. XLV). 106. 110. Pl. XVII.
Coll. Randall. Davies.
Spranger. Oordeel van Paris. 92. 97. 119.
Coll. Sir Robert Witt.
Wtewael. (T.4). 94. 123. 129. Pl. XXXVII.
Bloemaert. Verkondiging. (T.) 126.
,, Propheet Elia. 104.
Kunsthandel.
Wtewael. (Sch. XLVI). 53. 112. Pl. XXXII.

Het Loo. 251.

Maarsen. 30. 31. 32.

Maartensdijk.
Coll. Lugt.
Goltzius. David met harp. (T.) 215.
Mander. Perseus en Andromeda. (T). 213.
Spranger. Venus en Cupido. (T.) 92.

Madrid.
Prado.
Wtewael. (Sch. XV). 64. 66. 75. 104. 113. 114. 243. Pl. XII.
Barocci. Geboorte Christi. 176.

Middelburg. 35. 251.

Milaan.
Trivulziana.
Eyck. Geboorte v. Joh. d. D. 160.
St. Maria della Grazië.
Leonardo. Avondmaal 201.

Muiden.
Slot.
Wtewael. (Sch. XXVI). 82. 102. 110. Pl. XVIII.
,, (Sch. XXVII). 82. 102. 110. Pl. XVIII.

München.
Ältere Pinacothek.
Wtewael. Zie Schleissheim.
Beham B. Kruisvinding. 118.
Elsheimer. Pred. v. Joh. de. D. 62.
Rembrandt. Aanb. d. Herders. 55.
Rubens. Laatste oordeel. 77.
Swart. J. Pred. v. Joh. d. D. 62.
Graphische Sammlung.
Wtewael. (T. 15). 94. 107. 120. Pl. XLIV.
,, (T. 17). 95. 107. 120. Pl. XLIV.
,, (T.35). 125. Pl. LI.
,, (T. 41). 76. 114. 115. 127. Pl. XXXV.
,, (T. 52). 134. Pl. LVI.
,, (T. 53). 134. Pl. LVI.
Goltzius. Zeven deugden. (T.) 216.
,, St. vrouw met urn. (T.) 215.
Ketel. Oprichting koperen slang. (T). 212.
Pieterse. G. H. Familie. (T.) 225.
,, Groentemarkt. (T.) 227.
,, Vrouwfiguur. (T.) 227.
,, Maaltijd. (T.) 225. 226.
Spranger. Sabijnsche Maagdenroof. (T). 92.
,, Godenmaaltijd. (T.) 92.
,, Mercurius en Venus. (T.) 92.
Kunsthandel.
Beschey? (Ten. onr. a. W. toegeschr. Sch. V). 118.

Napels. 217.

New-York. 97.
Coll. Yerkes.
Rembrandt. Opw. v. Lazarus. 100.

Nijmegen.
Valkhof. 130.

Oxford.
Ashmolean Museum.
Wtewael. (T. 29). 123.
Cornelis. Opr. v. d. Koperen Slang. 219.

Padua. 16.

Palermo.
Museum.
Goltzius (copie). Kruisvinding. 118.

Parma. 162.

Parijs 16. 37.
Louvre.
Wtewael. (T. 21). 92. 123. Pl. XLIV.
,, (T. 26). 91. 93. 103. 121. 122. 123. 126. 136. 227. Pl. XLVIII.
,, (T. 27). 93. 123. 124. 227. Pl. XLIX.
,, (T. 30). 93. 123. 124. 127. 227. Pl. XLVIII.
,, (T. 37 repliek?) 125. Pl. LII.
,, (T. 38). 93. 126. Pl. LI.
,, (T. 60 repliek?) 107. 135. Pl. LIX.
,, (T. 62). 136. Pl. XLVI.
Bloemaert. Kerstnacht. 135.
,, Adam en Eva. (T. 134.)
,, Spelende kinderen. (T.) 93.
,, Mozes slaat water uit de rots. (T.) 120. 232.
,, Bachanaal. (T.) 230.
,, Lot en zijn Dochters. (T). 85.
Ec. de Fontainebleau. Diana, chasseresse. 117.
Goltzius. Fonteinfiguur. (T.) 217.
,, Prudentia. (T.) 215.
Gossaert. Carondelet. 199.
Lionardo. Anna te. drieën. 200.
Lucas v. Leyden. Lot en zijn dochters. 112.
Mander. Perseuslegende. (T.) 213.
,, Ixion. (T.) 213. Pl. LXXII.
Rosso. Le defi des Pierides. 96.
Spranger. Mozes waterslaand. (T.) 93.
,, Judith en het hoofd v. Holophernes. (T.) 91.
Spranger. Lot en zijn dochters. (T.) 85.
,, Oordeel van Paris. (T.) 92.
,, Mercurius en Venus. (T.) 92.
Coll. Wagenhoff-Dolch.
Lastman. Acteon. 57.
Coll. Chabert de Vatolla.
Goltzius. Danae. 218.
Coll. v. d. Perre.
Wtewael. (Sch. VII). 50. 51. 52. 53. 65. 93. 123. 128. 200. 240. Pl. XI.

Petersburg.
Hermitage.
Wtewael. (Sch. XIV). 64. 104. 112. 243. Pl. XVII.
Coll. Sideroff.
Wtewael. 132.

Pommersfelden.
Graf Schönborn.
Wtewael. (Sch. XI). 58. 61. 64. 66. 67. 104. 112. 113. 114. 242. 243. Pl. VIII.

Posen.
Museum.
Massijs. Madonna. 200.

Potsdam.
Voorm. bezit des Keizers.
Bloemaert. Amaryllis en Myrtillus. 235.
Cornelis. Drinkgelag. 222.
Honthorst. Melager en Atalanta. 235.
v. d. Lisse. Amarillus. 235.

Praag. 4. 6. 208.
Rudolphinum.
Bloemaert. Adam en Eva. 134.
Cornelis. Bekeering v. Paulus. 222.
Goltzius. Krijgsmanskop. (T.) 222.
Nostitz.
Brueghel. Jan. Acteon. 57.
Rottenhammer. Acteon. 56. 83.

Presburg. 253.

Rome, 4. 15. 25. 26. 158. 162. 165. 166. 172. 180. 184—187. 192. 195. 197. 215. 217.
Vaticaan.
Lionardo. Hl. Hieronymus 123.

Raffael. Heliodorus. 201.
„ Disputa. 190.
„ Parnassus. 190.
„ Borgobrand. 66.
Sixtina.
Michelangiolo. Plafond. 111. 188. 190. 193.
„ Laatste Oordeel. 77. 178. 193.
St. Maria della Vittoria.
Bernini. Xl. Theresia. 180.
Gall. St. Luca.
Bassano? Aanb. der Herders. 80.
Farnesina.
Raffaël. Godenraad. 84.
Pal. Patrizzi.
Zucchi J. Diana en Acteon. 56.

Rotterdam.
Museum Boymans.
Wtewael. (T. 13). 63. 121. 135. Pl. XLIII.
„ (T. 16). 95. 120. Pl. XLV.
„ (T. 40). 106. 124. 127. 226. Pl. XXVIII.
„ (T. 57). 135. Pl. LVIII.
Cornelis. Bachus en Satyr. 221.
Bentvogelportretten. 25.

Rovigo.
Pinacotheca.
Gossaert. Venus. 199.

Rijssel. Zie Lille.

Schleissheim.
Museum.
Wtewael. (Sch. XXII). 43. 47. 49. 70. 72. 78. 97. 105. 125. 132. 135. 240. Pl. XV.
? ? (Ten onr. a. W. toegeschr. Sch. IX). 118.
Bloemaert. Pred. v. Joh. d. D. 234.

Schwerin.
Museum.
Cornelis. Pieta. 225.
Rubens. Lot en zijn dochters. 84.

Senigallia.
Barocci. Mad. del Rosario. 177.

St. Malo. 16.

Stockholm. 255.
Museum.
Wtewael. (T. 60). 135. Pl. LIX.
Miereveldt? (Ten onr. a. W. toegeschr. Sch. II). 117. 235.
Miereveldt? (ten onr. a. W. toegeschr. Sch. III). 117.
Achen. Oordeel v. Paris. copie 118.
Cornelis. Tijd en menschen. 222.

Turijn.
Vroeger Bibliotheek.
v. Eyck. Heures de Turin. 154.

Urbino.
Barocci. Avondmaal. 174.

Utrecht.
Centraal Museum.
Wtewael. (Sch. III). 11. 23. 29. 44. 108. Pl. I.
„ (Sch. IV). 45. Pl. I.
„ (Sch. XXIV). 79. 90. 232. Pl. XVI.
„ (Sch. XXXVIIA). 75. 101. 226. 242. Pl. XXVI.
„ (Sch. XXXIX). 59. 75. 102. 103. 119. Pl. XXVII.
Kunsthistorisch Instituut.
Wtewael. (Sch. II). 43. 62. 101. 209. 233. Pl. II.
Bloemaert. Willebrordus. 235.

Valenciennes. 98. 253.

Venetië. 158. 184. 186. 197.
Academia.
Wtewael. repliek. Zie. Sch. VIII.
Bassano. Aanb. der Herders. 58.
Pal. Grimani.
Zuccaro. Opw. v. Lazarus. 63.

Vreeswijk. 151.

Weenen. 16.
Kunsthistoriches Museum.
Wtewael. (Sch. VIII). 49. 53. 56. 65. 82. 93. 103. 208. Pl. V.
„ (Sch. IX). 54. 58. 102. 113. 116. 242. Pl. VI.
Achen „Befreiung der Hungaria". 323.
Bassano. J. Aanb. der Herders. 55. Pl. VI.

Beuckelaer. Keukenstuk. 85.
Blockland. Diana en Acteon. 16.
Bloemaert. Judith. 215. 231. 239. Pl. LXVIII.
Bruegel. P. d. o. Toren van Babel. 151.
,, Kinderspelen 152.
Heinz. Acteon. 56. 83. 208.
Rottenhammer. Acteon. 83. 208.
Schiavone. Aanb. der Herders. 67.
Spranger. Judith. 84.

Albertina.
Wtewael. (T. 7). 129. Pl. XXXIX.
,, (T. 9). 129. Pl. XL.
,, (T. 10). 129. Pl. XL.
,, (T. 11). 129. Pl. XLII.
,, (T. 12). 102. 128. 139. 209. Pl. XLII.
,, (T. 42). 128. Pl. LIII.
,, (T. 43). 93. 112. 128. 134. Pl. LIII.
,, (T. 46). 37. 130. Pl. XLI.
,, (T. 47). 130. Pl. XLI.
,, (T. 48). 132. Pl. LIV.
,, (T. 55). 134. Pl. LVII.
Bloemaert. Apollo. (T.) 132. 230. Pl. LXIX.
,, Madonna met kind. (T.) 93.
Cornelis. 2. T. van Prometheus. 219.
,, Mansfiguur. (T.) 219.
Goltzius. Bachus en Ceres. (T.) 216.
Mander. Bergrede. (T.) 212.
Spranger. Apollo en Daphne. (T.) 93.
,, Pallas en de Muzen. (T.) 92.
,, Hercules, Nessus en Deianira. (T.) 92.

Coll. Bloch.
Cornelis. Visscher en vrouw. 225.

Coll. Kurth.
Wtewael. (Sch. XLVIII). 114. Pl. XX.

Coll. Matsvansky.
Uytenbroeck. ,,Bacchuszug". 118.

Vroeger coll. Preyer.
Goltzius. Jan Govertsen. 225.

Gal. Schwarzenberg.
Wtewael. (Sch. XLIX). 114. 115. 135. Pl. XXXIII.

Weimar.
Kupferstich kabinet.
Gondelach. Diana en Acteon. (T.) 83. 208.
Rottenhammer. Diana en Acteon. (T.) 56.

Windsor Castle.
Kager. M. Gekroonde vorst. (T.) 136.

Würzburg.
Museum.
? ? (Ten onr. a. W. toegeschr. Sch. XI). 103. 119.
Beschey. B. Oordeel van Paris. 118.
Bloemaert. Godenmaal. 47.

Ysenhout. 148.

Zürich. 27.

Onbekend waar.
Coll. Waetherly.
Wtewael. (Sch. XXVIII). 49. 54. 56. 65. 82. 84. Pl. V.
? ?
Wtewael. (Sch. L). 115. Pl. XXXIV.
Coll. Schtscharwinski.
Cornelis. Venus en Adonis. 222.

STAMBOOM DER

Jan Wttewael (oudere tak?)

Adriaen Wttewael — Cornelia van Schayck

Marten Jansz. W., **Jan Jansz. W. II**, — Anna Foken — Maria van Schayck

Marcelis Wttewael

Ant[a] Bruinings —

Jan Jansz. W. III, geb. 1600

Antonia W. — J. Bol. † 1660

Maria W. — Geurt de Bree † 1627

5 kinderen o.a. **Cornelia Marcelisdr. Wttewael** — **Frederik Wttewael de Breede** 1621—1688

zes kinderen

MILIE WTEWAEL

tewael. (jongere tak?)

nsz. W. I — Maria van de Pol   Joachim van Schayck — Wendela de Ridder
— Maria

ór 1556
notarius

s Jansz. W. — Antonia van Schayck   Peter van Halen — Maria van Schroyesteyn

urae exercitor
sschrijver

Antz. W. Joachim Antoniszoon Wtewael — Christina van Halen

rgemeester   constrijk schilder 1566—1638   † 1629
ht † 1630

Peter W.   Jan W.   Antonietta W. — Mr. Johan Pater   Eva

Schilder 1596—1660   1598—1652   1603—1655   1607—1635

nda P. — Joh. v. Nellesteyn   Christina P. — J. Hondius   Aletta P. — Jac. Martens

REPRODUCTIES

NAAR

SCHILDERIJEN EN TEEKENINGEN

VAN

JOACHIM ANTHONISZ WTEWAEL

Sch. 1.

Sch. 2.

Pl. II.

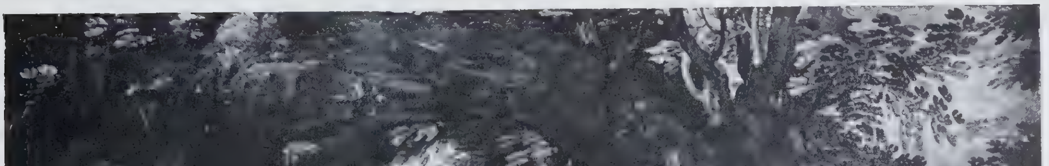
Sch. 3.

Sch. 4.

Sch. 5.

Sch. 6.

Sch. 28



Sch. 8.

J. Bassano. Aanbidding der Herders. Weenen No. 276

Sch. 9.

Pl. VII.

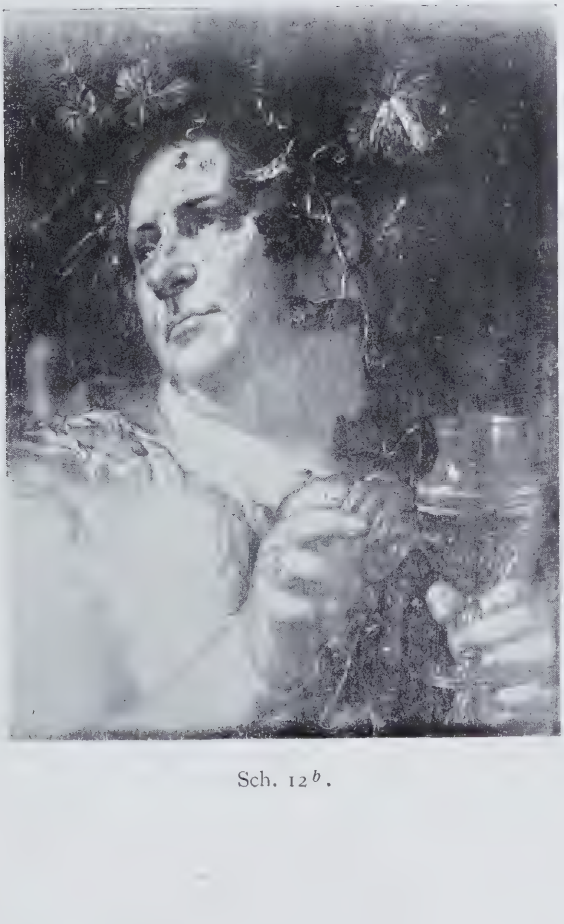
Sch. 10.

Sch. 11.

T. 56.

Sch. 12.

Sch. 12 [a].



Sch. 12 [b].

Pl. X.

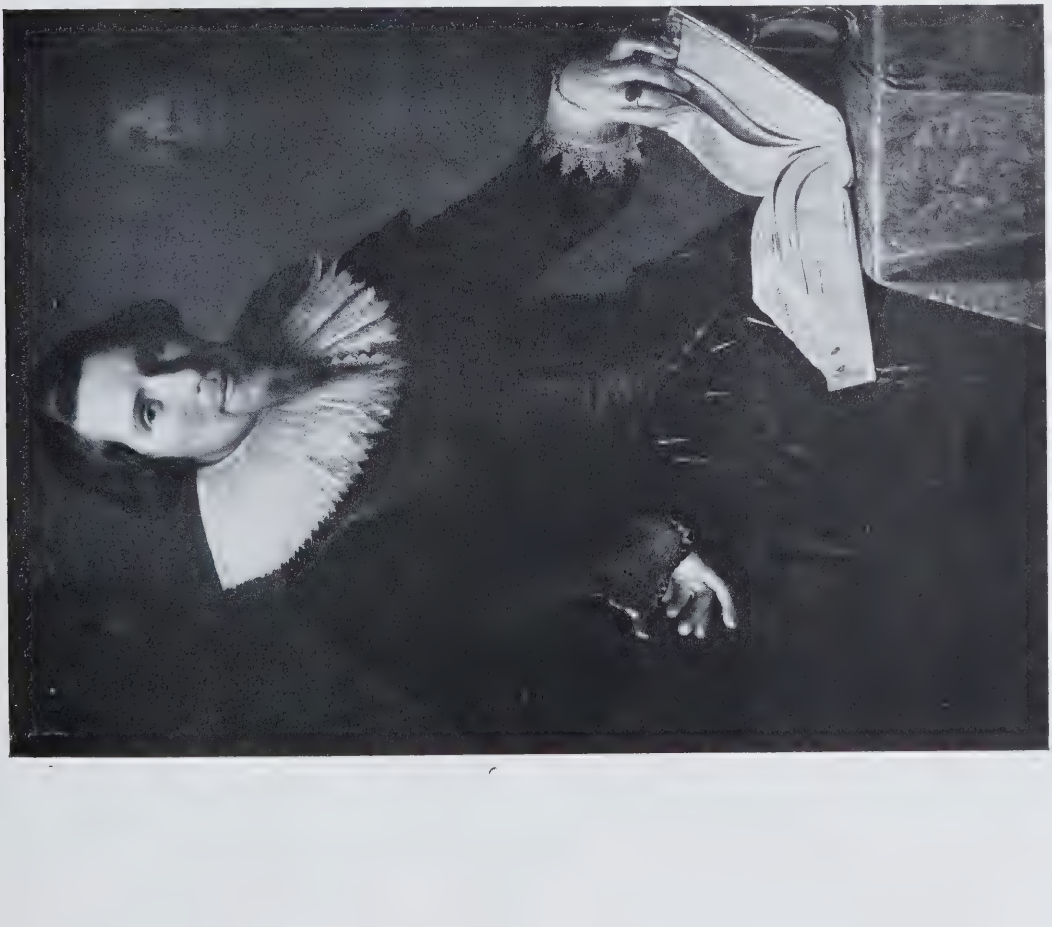
Sch. 13.

Sch. 7.

Sch. 25.

Sch. 15.

Pl. XIII.



Sch. 16.

Sch. 17.

Sch. 18.

Sch. 19.

Sch. 20.

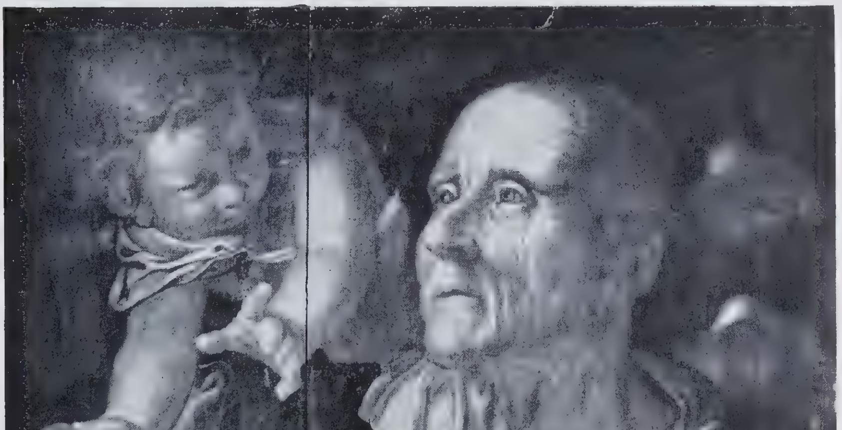
Sch. 22.

T. 61.

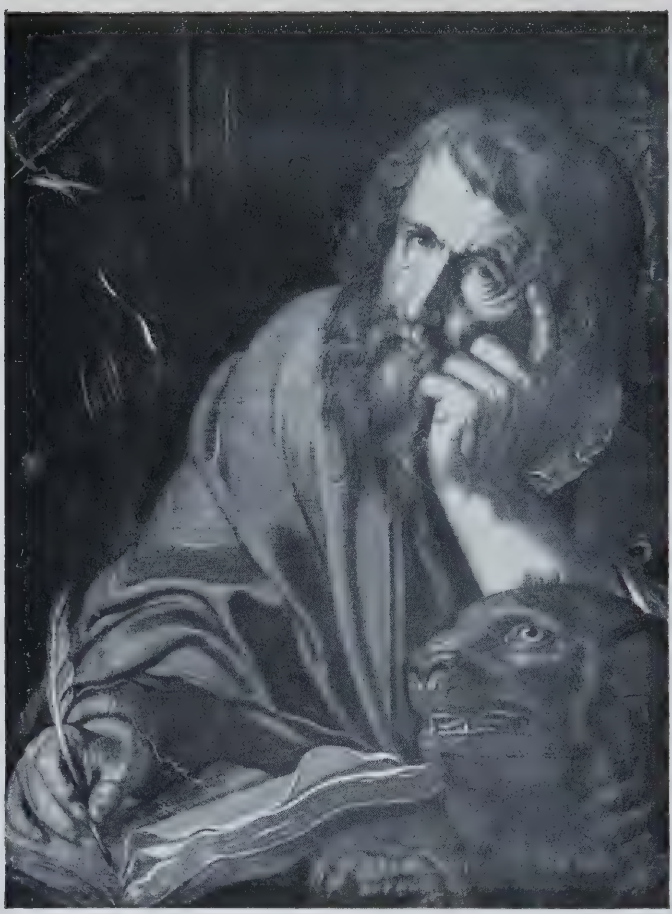
Sch. 24.

Sch. 23.

Sch. 14.



Sch. 45.



Sch. 26.

Sch. 27.

Sch. 30.

Sch. 31.

Sch. 48.

Pl. XXI.

Sch. 33.

T. 14

T. 18.

T. 20.

Sch. 34.

Sch. 35.

Sch. 36.

Abr. Bloemaert inv. J. Muller

Sch. 37a.

Sch. 38. *Opname van het Rijksbureau voor de Momumentenzorg.*

Sch. 39.

Sch. 40.

Sch. 41.

T. 40.

Pl. XXIX.

Sch. 43.

Sch. 42.

Sch. 44.

Sch. 46.

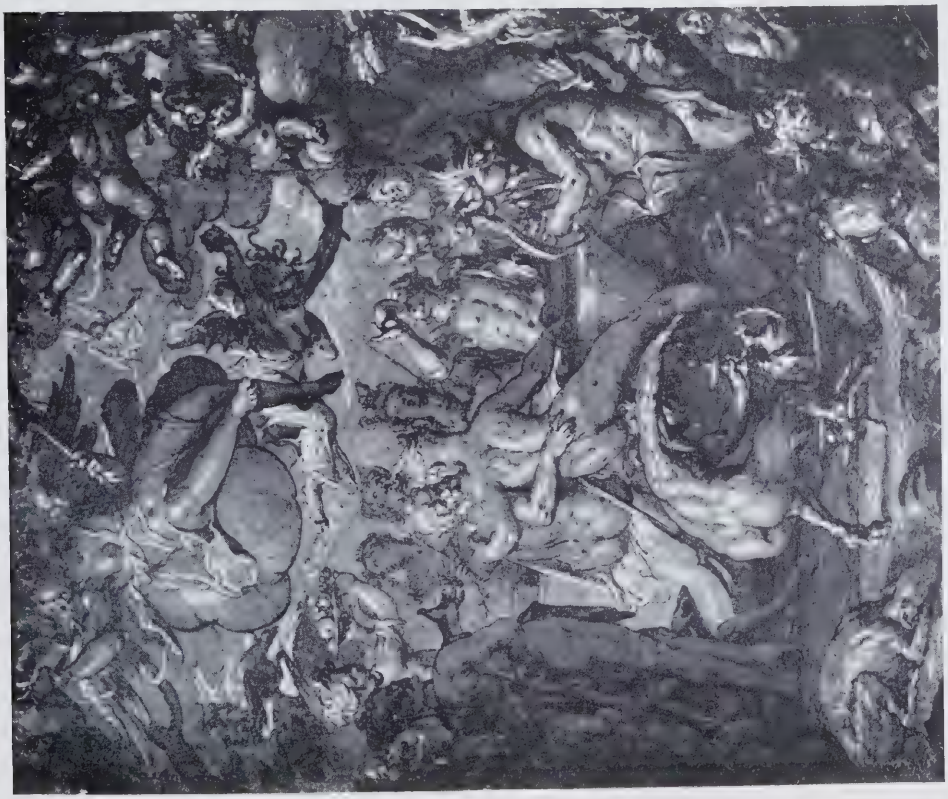
Sch. 47.

T. 3.

Sch. 49.

Sch. 50.

T. 41a.



T. 41.

Pl. XXXVII.

T. 2.

T. 4.

T. 5.

T. 6.

T. 7.

T. 8.

T. 9

T. 10.

T. 46.

T. 47.

T. 11.

T. 12.

Pl. XLIII.

T. 13.

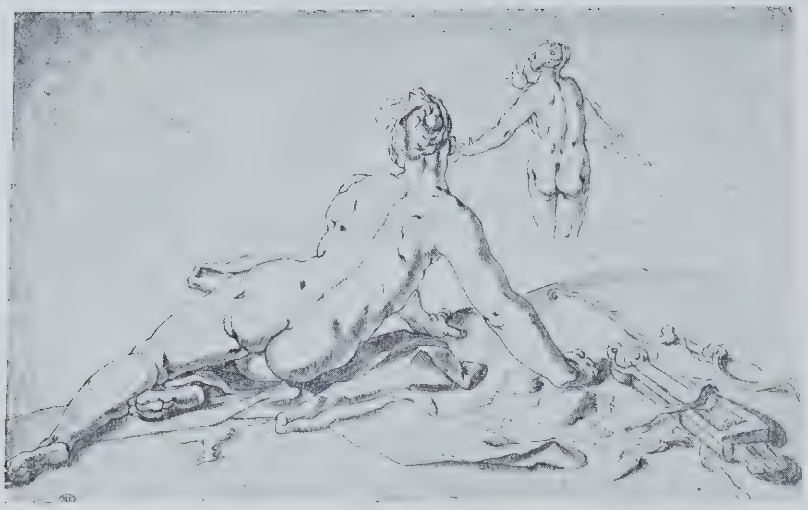
T. 15.

T. 17.

T. 16.

T. 22.

T. 23.



T. 62.

T. 21.

T. 24.

T. 25.

T. 26.

T. 30.

T. 27.

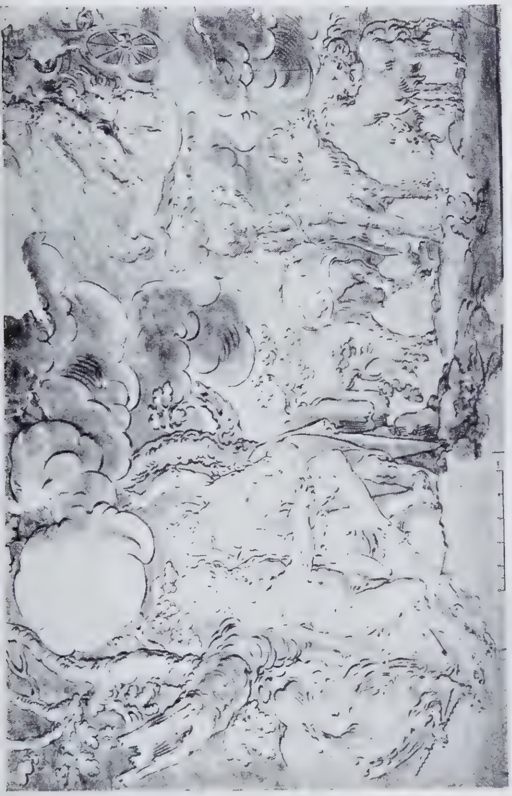
T. 28.

T. 31.

T. 32.

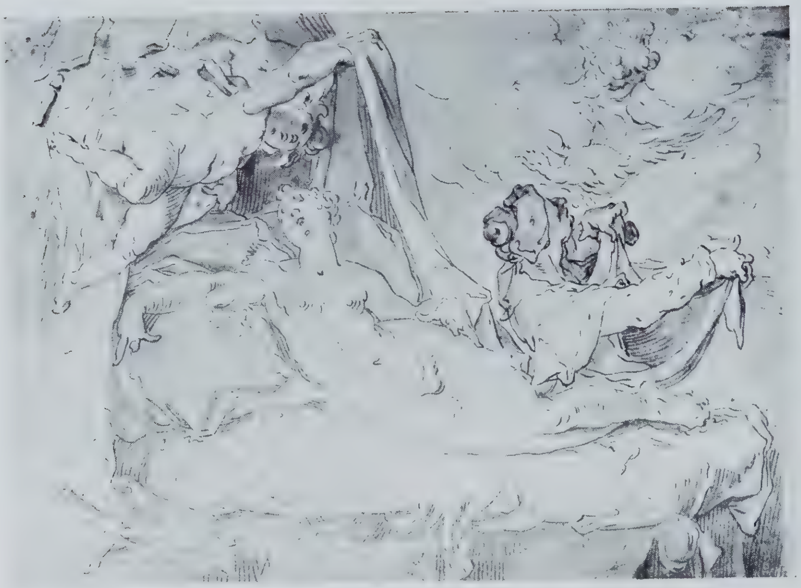
T. 34.

T. 38.



T. 33.

T. 35.



T. 36.

T. 37.

T. 42.

T. 43.

T. 48.

T. 49.

T. 49.

T. 51.

T. 52.

T. 53.

T. 54.

T. 55.

T. 57.

T. 58.

T. 59.

T. 44.

T. 45.

T. 60.

T. 63.

T. 64.

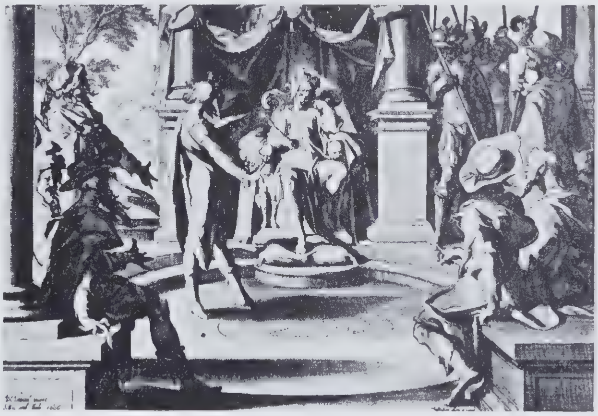
Gr. I.

Gr. III.

Gr. VII.

Gr. VIII.

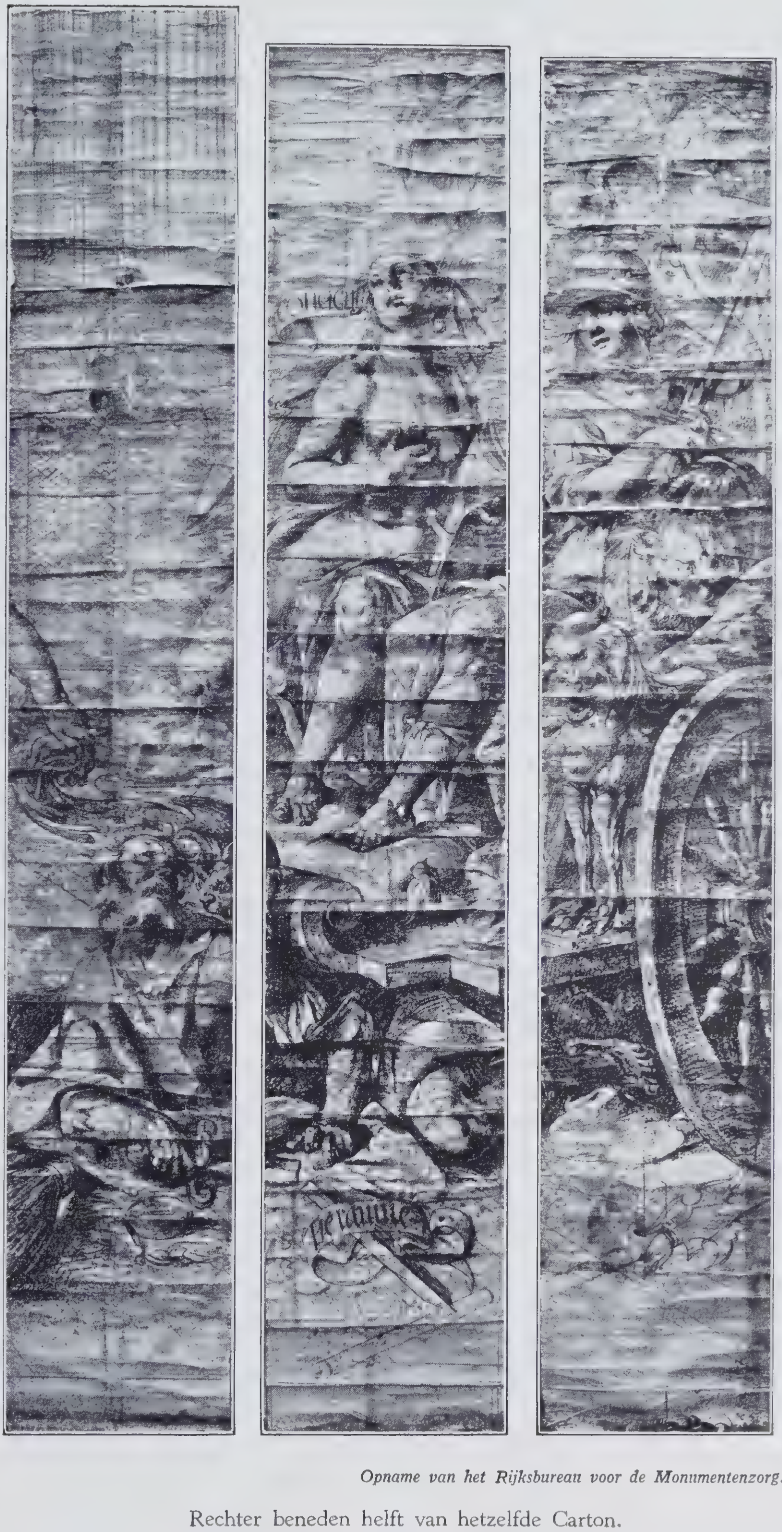
Gr. IX.



Gr. X.

Opname van het Rijksbureau voor de Monumentenzorg.

Linker beneden helft van het carton voor Glas No. L der Groote Kerk te Gouda; voorstellende: „De Vrijheid der Conscientie".



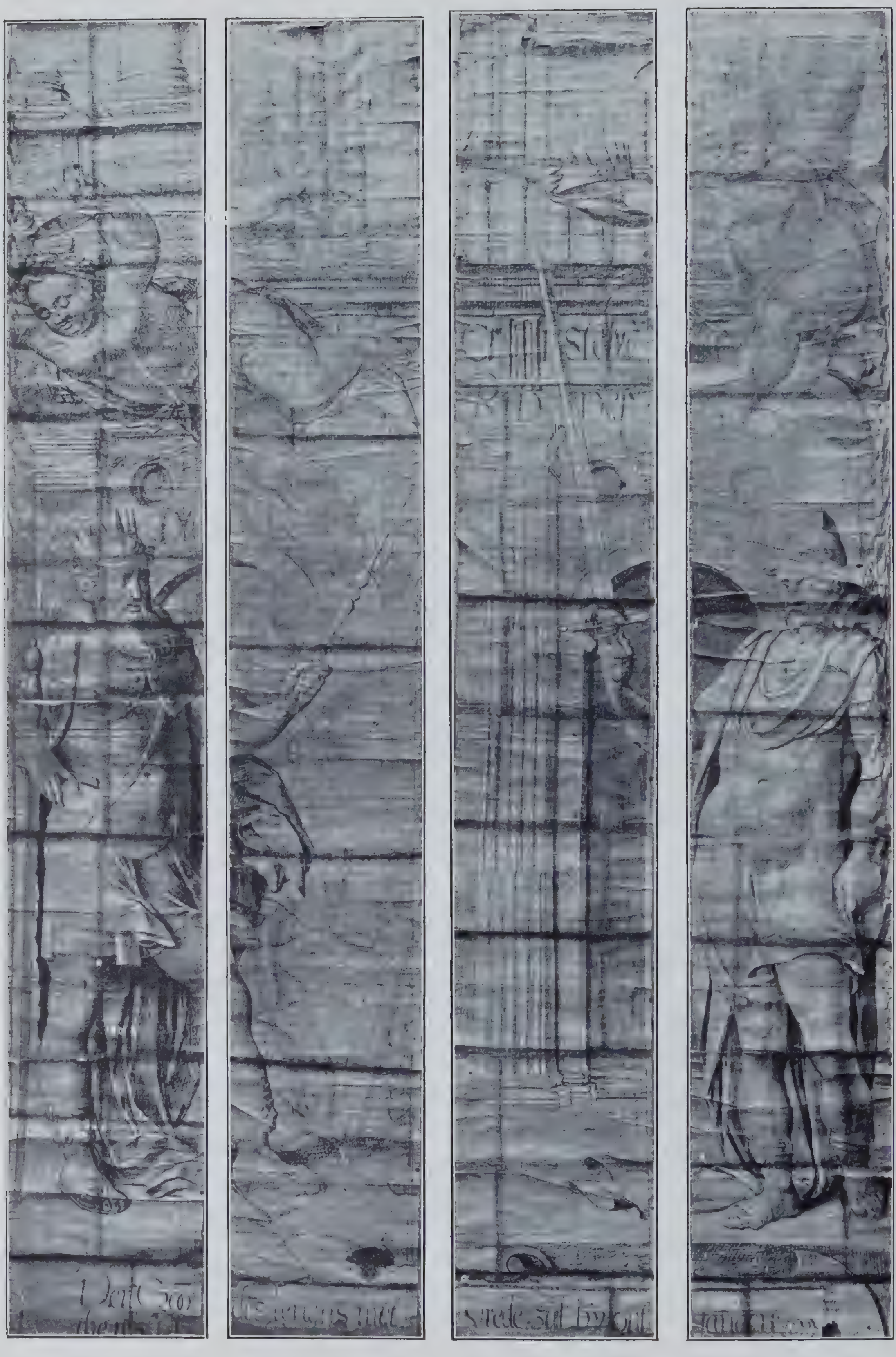
Opname van het Rijksbureau voor de Monumentenzorg.

Rechter beneden helft van hetzelfde Carton.

Opname van het Rijksbureau voor de Monumentenzorg.

Détails van hetzelfde Carton.

Het Glas „De Vrijheid der Conscientie".



Opname van het Rijksbureau voor de Monumentenzorg.

Gerrit Adriaensz. de Vrije.
Détails van de onderste helft van het Carton, voorstellende: De Christelijke Ridder.

Teekening in 's Rijks Prentenkabinet.

Bartholomeus Spranger: De Bruiloft van Peleus en Thetis.

Abr. Bloemaert. Apollo doodt den Typhon en achtervolgt Daphne. *Schilderij te Breslau.*

Abr. Bloemaert. Iudith toont den volke het hoofd van Holophernes. *Schilderij te Weenen.*

Teekening in de Coll. de Grez te Brussel.

Abr. Bloemaert: De metamorphose van Daphné.

Teekening in de Albertina te Weenen.

Abr. Bloemaert: Apollo doodt den Typhon en achtervolgt Daphné.

H. Goltzius: „Regia Solis erat".
± 1590.

Cornelis Cornelisz. van Haerlem.
Apollo en Daphné.
± 1590.

Het Rijk van Christus en van den Antichrist.

R. Pilander, inv. J. Muller, sculps.

Teekening van C. van Mander in het Louvre No. 5574 of 20.047.

Ixion.

Teekening van Gerrit Pieterse in 's Rijks Prentenkabinet.

Ontmoeting van Maria en Elisabeth.

BOUND BY

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 052919427